اُردو کی عوامی روایت

(چہار بیت کے حوالے سے)

ڈاکٹر شکیل جہانگیری

اردو کی عوامی روایت

(چہار بیت کے حوالے سے)

اردو کی عوامی روایت

(چہار بیت کے حوالے سے)

URDU KI AVAMI REVAYAT

(CHAHARBAIT KE HAVALE SE)

Dr. Shakeel Jahangeeri

Price:Rs. 150/= $ 30 US

مصنف وناشر : شکیل جہانگیری

رابطہ : شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔۱۱۰۰۲۵

اشاعت دوم : ۲۰۰۰ء

قیمت : 150/= روپیہ، بیرونی ممالک کے لئے تیس امریکی ڈالر

تعداد : ۳۰۰

کتابت : بخط مصنف

مطبوعہ : رہبر آفسیٹ پرنٹرز، دہلی۔۶

---:ملنے کے پتے:---

۱۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔۱۱۰۰۲۵

۲۔ انجمن ترقی اردو (ہند)، اردو گھر، راؤز ایوینیو، نئی دہلی۔۱۱۰۰۰۲

۳۔ ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، گولامارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی۔۱۱۰۰۰۲

۴۔ کوہ نور پینٹنگ سدن، شاہ آباد گیٹ، رام پور (یوپی)۔۲۴۴۹۰۱

انتساب

والد محترم حضرت محمد نورالزماں صاحب مرحوم
والدۂ محترمہ حضرت مسافری بیگم صاحبہ
برادرِ محترم جناب عقیل نعمانی صاحب اور
شریکِ حیات شاہینہ پروین
جیسے ایثار پسندوں کے نام
کہ جو منزلِ ارتقا میں، مجھ جیسے کمزور مسافروں کی راہ میں
فرائض کی بلند دیواریں کھڑی نہیں کرتے اور ذمہ داریوں کا
سارا بوجھ اپنے کاندھوں پر اٹھائے رہتے ہیں۔

شکیل جہانگیری

مشتملات

پیش لفظ

دنیا کی تمام زبانوں نے اپنی تعمیر و تشکیل کے ساتھ ہی فن کی جس شکل میں انسان کی داخلی و خارجی زندگی کو اظہار کا وسیلہ بنایا، اسے لوک ادب کہا جاتا ہے۔

ظاہر ہے کہ لوک ادب کے موضوعات میں فطرت پرستی، عشق و محبت، غمِ جدائی کا بیان، موسمی کیفیات، ہیرو پرستی اور وہ کشمکش بطورِ خاص آتی ہے جس کا رشتہ باہمی تنازعات اور قبائلی جنگوں سے ایک زمانے تک رہا ہے اور آج بھی ہے۔ لوک ادب میں بچوں کے گیت، لوریاں، ساونیاں، چکی کے گیت، تقریباتی گیت، ضرب الامثال، محاورات، پہیلیاں، افسون اور جنتر منتر، عوامی قصے، مجرے، قوالی، میلاد نامے، شہادت نامے، نوحے، جنگ نامے، حکائی نظمیں، نور نامہ، رفاعی، خیال، لجری اور چہار بیت وغیرہ جیسی لاتعداد اصناف شامل ہیں۔ ان میں چہار بیت کی حیثیت بیک وقت عوامی شاعری اور موسیقی دونوں کی ہے جسے دس بارہ افراد گروہ کی شکل میں ایک ساتھ مل کر گلے کی پوری طاقت کے ساتھ گاتے ہیں۔ اگرچہ چہار بیت کا بنیادی رشتہ اس شاعری سے ہے جسے ویر رس کی شاعری کہا جاتا ہے لیکن اس کو فروغ دینے میں فقیرانہ رقص و سرود اور خیال شاعری کے عناصر بھی شامل رہے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ چہار بیت میں حصہ لینے والے کسی بھی معاشرے کے صرف مرد ہوتے ہیں عورتیں نہیں۔ اور اس میں عشق و محبت کا تذکرہ بھی آن کے رزمیہ عناصر کے تحت ہی ہوتا ہے۔ چہار بیت کا تعلق بزم نشینی سے بھی ہے لیکن رزم آرائی کے جذبات کی ترجمانی اور حریفانہ مقابلے کی دعوت یا تقاضہ سنجی سے الگ ہو کر یا چہار بیت کو الگ کر کے اس کی اصل روایت کو قائم نہیں رکھا جا سکتا۔

رجز خوانی ہماری تمام رزمیہ نظموں کا ایک حصہ ہے۔ چہار بیت کو بھی ایک حد تک رجز یہ کہا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ وہ رجز یہ ہے جو دف دلے کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے اور اس کی محفل

کبھی بزمِ رقص و سرود ہی کی طرح آراستہ کی جاتی ہے۔ اس کی والہانہ کیفیتوں کا اظہار کبھی رقص کے انداز پر ہوتا ہے۔ لیکن اس میں جذبے کی شدت اور زبان و بیان کے پُر قوت اظہار پر بطورِ خاص زور دیا جاتا ہے۔ اس میں معاملہ بندی اس اعتبار سے ضروری ہے کہ کوئی گفتگو کبھی صرف خود کو ہی سامنے رکھ کر نہیں کی جاتی، حریف سے تخاطب کا خیال ہمیشہ ذہن پر غالب رہتا ہے اور زبان و بیان کو ایک خاص سانچے میں ڈھال دیتا ہے۔ فریاد کی کوئی لے ہو یا نہ ہو، چہار بیت کا نغمہ اس معنی میں پابندِ نے ضرور ہوتا ہے کہ اس کے لیے چنگ یا اسی قسم کا کوئی دائرہ دار ساز بجا کر ہی چہار بیت کے شعری تاثر کو نمایاں کیا جاتا ہے اور ایسا نہیں ہوتا کہ زور دار انداز اور پر قوت یا پھر شور انگیز نغمۂ ساز کے بغیر چہار بیت کو پیش کیا جا سکے۔ ظاہر ہے کہ ایسی نظمیں تو ہندوستان میں ہمیشہ گائی اور ساز بجا کر پیش کی جاتی رہی ہیں جن کا تعلق انسان کے حریفانہ جذبے اور رزمیہ تجربات سے قائم ہوتا ہے۔ لیکن چہار بیت کی روایت کے مختلف عناصر کو ہندوستان کی رزمیہ شاعری میں تلاش کیا جا سکتا ہے، چہار بیت کو نہیں۔

چہار بیت ایسے علاقوں میں رائج رہی ہے جہاں پٹھانوں کی بستیاں تھیں اور موجودہ نسل یا دورِ ماضی سے تعلق رکھنے والے افراد کی کہانیاں دہرائی جاتی رہی ہوں گی۔ حریف یا مدِ مقابل سے شکوہ شکایت۔ اس کی پسپائی پر اظہارِ مسرت یا اس کو اپنے مقابل پاکر اپنی برتری کا اظہار جو چہار بیت کا خاص موضوع ہے، اس کے لیے سازگار ماحول، سپاہی پیشہ اقوام کی خاص خاص بستیاں ہی ہو سکتی تھیں اور ایسا ہی ہوا بھی ہے۔ جب ہم چہار بیت کے آغاز کے بارے میں سوچتے ہیں تو ہمارا ذہن فوراً سرحد پار افغانستان کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جو پٹھانوں کا ملک ہے۔ جہاں فارسی بولی جاتی رہی ہے اور جس کے جنوبی سلسلۂ کوہ میں پشتو کا رواج رہا ہے کہ وہ پختونوں کی قومی زبان ہے۔ لیکن تحقیق سے معلوم ہوتا ہے کہ چہار بیت کے خمیر میں بنیادی عناصر ہندوستانی لوک روایات سے ماخوذ ہیں۔ تاہم افغانستان کے پٹھانوں نے اس کو وہ شکل عطا کی جس میں ان کی پختون تہذیب کی ترجمانی واضح طور پر نظر آتی ہے۔ اس کے بعد اس نوع کی نظموں کا فروغ یا ایسے جذبات کی نمائندہ شاعری کی تخلیق رام پور، ٹونک، بھوپال، بریلی، مراد آباد، بچھراؤں، امروہہ، چاند پور، احمد آباد، جاورہ اور ایسے ہی بعض دوسرے

علاقوں میں ہو سکتی تھی۔ ان علاقوں میں چہاربیت کے رواج اور اس کی راہِ ارتقا کو جاننے کے لیے ان تہذیبی مؤثرات پر نظر رکھنا ضروری ہے جنھوں نے یہاں کی شاعری اور ادبی شعور کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے۔ لہٰذا اس مقالے کا پہلا باب اردو میں لوک ادب کی روایت سے متعلق ہے کیونکہ چہاربیت کے پس منظر میں جو تہذیبی مظاہر ہمیں دکھائی دیتے ہیں اُن کی شناخت کے لیے مسلمانوں اور اس تعلق سے اردو کی لوک روایات کا مطالعہ انتہائی ضروری ہے۔

دوسرے باب میں چہاربیت کا تاریخی پس منظر پیش کیا گیا ہے۔ اس ضمن میں فارسی، اردو، پشتو، ہندکو، پنجابی اور سندھی شاعری میں چہاربیت سے مشابہ جو شعری اصناف ملتی ہیں، ان کی نوعیت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس ضمن میں خیال شاعری (کلاسیکی موسیقی کی صنف خیال سے مختلف ایک عوامی روایت) کا خاص طور پر جائزہ لیا گیا ہے کہ چہاربیت کی تشکیل میں اس عوامی روایت کا بہت بڑا حصہ ہے۔

تیسرے باب میں یہ وضاحت کرنے کے بعد کہ چہاربیت ایک اردو لوک گیت ہے، اس کے اداراتی سیاق پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس سلسلے میں چہاربیت اکھاڑے کی تشکیل و تنظیم اور پیشکش کے بارے میں معلومات پیش کی گئی ہیں۔

چوتھا باب چہاربیت کے اہم مراکز اور اکھاڑوں سے متعلق ہے جس میں چہاربیت کے مختلف سلسلوں اور ان سے وابستہ اکھاڑوں کا تعارف پیش کیا گیا ہے اور اس امر کی جستجو کی گئی ہے کہ کس مرکز میں چہاربیت کا آغاز کس زمانے میں اور کس شخص کے ذریعے ہوا۔

پانچویں باب میں چہاربیت کی ہیئتوں پر روشنی ڈالتے ہوئے موضوعات کے اعتبار سے اس کی تقسیم کی گئی ہے۔ اور چھٹے باب میں چہاربیت کا سماجیاتی مطالعہ کیا گیا ہے اور ساتھ ہی اس کی لسانی خصوصیات کی بھی نشان دہی کی گئی ہے تاکہ چہاربیت کے انفرادی کردار کا جائزہ لیا جا سکے۔

اس مقالے کی تکمیل میں استاد محترم پروفیسر نصیر احمد خاں کی مشفقانہ حوصلہ افزائی اور اُن کے رہنما مشوروں کا بہت بڑا حصہ ہے لہٰذا خاکسار ان کا تہ دل سے شکر گزار ہے۔ اپنی شریکِ حیات شاہینہ پروین کا بھی یہ احقر سپاس گزار ہے کہ اس کام میں ان کا بھی تعاون شامل ہے۔

اِن کا بھی احسان مند ہوں

جناب صاحب زادہ شوکت علی خاں، ٹونک

مولانا محمد عمر خاں، ٹونک

مولانا قاضی الاسلام، ٹونک

مولانا منظور الحسن برکاتی، ٹونک،

جناب محمد صادق خاں بہار، ٹونک،

جناب ابن صائب، ٹونک

جناب اکبر علی خاں عرشی زادہ، رام پور

ڈاکٹر وقار الحسن صدیقی، افسر بکار خاص، کتاب خانۂ رضا، رام پور

حکیم محمد حسین خاں شفا، رام پور

جناب عتیق جیلانی سالک، رام پور

جناب شبیر علی خاں شکیب، رام پور

جناب رضوان احمد صدیقی، رام پور

جناب محمد احمد اعظمی، رام پور

جناب محمد امین خاں، رام پور

ڈاکٹر حسن احمد نظامی، رام پور

جناب محمد صغیر خاں، رام پور

جناب محمد عزیز خاں الیکٹریشین، رام پور

جناب عشرت قادری، بھوپال

جناب اختر سعید خاں، بھوپال
ڈاکٹر ماجد حسین، مدیر اعلیٰ اردو ایکشن، بھوپال
پروفیسر چودھری محمد نعیم، شکاگو یونیورسٹی امریکہ
پروفیسر شمس الرحمٰن فاروقی
پروفیسر شمیم حنفی
ڈاکٹر ابوالفیض عثمانی
ڈاکٹر تنویر احمد علوی
جناب اقبال مجید، بھوپال
ڈاکٹر ابھے لال، لیکچرر، لکھنؤ یونیورسٹی
جناب آشیش اگنی ہوتری، ریسرچ اسکالر، سینٹر آف فرینچ اسٹڈیز، جے این یو

ان میں ٹونک، رام پور اور بھوپال کے حضرات نے فیلڈ ورک کے دوران قیام و طعام کی سہولت سے لے کر مواد کی فراہمی تک ہر قسم کی معاونت فرمائی۔ جے این یو کے مرکز برائے فرانسیسی مطالعات کے ریسرچ اسکالروں نے فرانسیسی مواد سے استفادے میں میری مدد کی جن میں ایک صاحب دو برس پہلے لکھنؤ یونیورسٹی میں لیکچرر ہو گئے۔ چودھری محمد نعیم اور فاروقی صاحب اور دیگر اساتذہ نے اپنے مفید مشوروں سے میری رہنمائی کی۔ باقی حضرات نے تصحیح وغیرہ میں معاونت کی۔ میں ان سب کا دل کی گہرائیوں سے شکریہ ادا کرتا ہوں۔

شکیل جہانگیری

۲۱ر جولائی ۱۹۹۶ء
بمطابق ۴ر ربیع الاول ۱۴۱۷ ہجری
۲۳۷، کاویری، جے این یو، نئی دہلی ۶۷

پہلا باب

اردو میں لوک ادب کی روایت

(۱) لوک ادب کی تعریف، معاییر و خصائص

کرۂ ارض پر انسانی معاشرے کی تشکیل کے ساتھ ہی لوک ادب کی تخلیق کا آغاز ہوا ہے۔ اس کا سرچشمہ انسان کا اجتماعی لاشعور ہے۔ جیسا کہ یونگ کا خیال ہے کہ اجتماعی لاشعور میں کارفرما قوتیں اپنا بھرپور، بے لاگ اور بے باک اظہار خوابوں، دیومالاؤں اور مختلف ادب پاروں بالخصوص لوک ادبوں (Folk Art) کی تخلیقی شکل میں کرتی ہیں۔ دنیا کے مختلف ادوار و اطراف کی بظاہر مختلف اور متنوع اساطیر، خوابوں اور لوک ادبوں میں ایک وحدت پائی جاتی ہے اور ان سب میں جو تنوع ہمیں نظر آتا ہے وہ دراصل اُن چند بنیادی جذباتی ڈھانچوں (Archetypes) یا (Premordial Images) کا عکاس ہے جو ایک سطح پر تمام بنی نوع انسان میں مشترک ہیں۔ [۱]

مافی الضمیر کا اظہار اور اس سے جمالیاتی انبساط حاصل کرنا انسانی فطرت کا خاصہ ہے۔ حرکات بدنی اور صوتی علامتوں کے ذریعے جنھوں نے بعد کے زمانے میں زبان کا روپ اختیار کیا، اپنی خواہشات، خارجی زندگی سے تعلقات کی نوعیت اور قلبی واردات کی عکاسی ابتدائے آفرینش سے انسان کا محبوب مشغلہ رہا ہے۔ فطرت کی قوتوں کے سامنے خود کو مجبور و بے بس دیکھ کر قبلِ تاریخ کے انسان نے ان کے بارے میں جو تصورات قائم کیے یا اُن طاقتوں سے محفوظ رہنے اور باہری دنیا سے ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے اس نے اپنے ذہن میں جن منصوبوں کی تشکیل کی وہ سب اس کے شعور اور لاشعور کا حصہ بنتے گئے۔ معاشرتی نظام کی تشکیل کے بعد ناممکن التکمیل آرزوؤں اور تمناؤں کو تخلیقِ ادب کی صورت میں تسکین

کا سامان مل گیا۔ گویا اس طرح لوک گیت اور لوک کہانیوں کا مطالعہ انسانی نفسیات اور اس کے بنیادی جذباتی ڈھانچوں کو سمجھنے میں معاون ہو سکتا ہے۔ علامہ نیاز فتحپوری نے کہا تھا "جس طرح ہم کسی پھول کو دیکھے بغیر محض اس کی خوشبو سے اس کی نوعیت کا اندازہ کر لیتے ہیں اسی طرح ایک قوم کے لٹریچر کو دیکھ کر اس کی حیاتِ اجتماعی کے تمام پہلوؤں کو سمجھ سکتے ہیں[۱۶]"۔ یہ بات ادب سے زیادہ لوک ادب پر صادق آتی ہے۔ کیوں کہ "لوک ادب کی جڑیں سو فی صد عوام کے دل و دماغ اور رگ و پے میں پیوست ہوتی ہیں۔ یہ ادب عوام کی زبان، ان کی ذہنی سطح، ان کی نفسیات، ان کی روزمرہ زندگی، ان کی روایات، ثقافت اور عقائد کی بڑی صلاحیت کے ساتھ عکاسی کرتا ہے[۱۷]"۔ لوک ادب کا مطالعہ اس لیے بھی اہم ہے کہ یہ مختلف علوم کے لیے خام مواد فراہم کرتا ہے۔ علوم تاریخ، عمرانیات، سماجیاتی انسانیات، قومی موسیقیات، نفسیات، لسانیات اور فلسفہ خاص طور پر اس لوک ورثے کے محتاج ہیں۔

ماضی میں اس عظیم لوک سرمائے کو ناشائستہ اور غیر مہذب لوگوں کا ادب کہہ کر نظرانداز کیا جاتا رہا بلکہ یوں کہیے کہ اسے ادب ہی کب مانا جاتا تھا۔ صنعتی دور کے ساتھ ہی جب یہ تہذیبی ورثہ تیزی سے فنا ہونے لگا تو انسان اس طرح چونکا جس طرح آبادیوں کے شہریائے اور صنعتیائے جانے کے نتیجے میں ماحولیات کو تباہ ہوتے دیکھ کر چونک اٹھا تھا۔ اور یوں ماضی کے اس سرمائے کو جمع کرنے اور اس کے بارے میں تحقیق و تجزیے کی طرف شعوری کوششوں کا آغاز ہوا۔

مغرب کے مقابلے میں ہندوستان میں لوک ادب کے مطالعے اور تلاش و تحقیق کا آغاز بہت بعد میں ہوا اور جن کے ہاتھوں ہوا وہ بھی انگریز مستشرقین تھے۔ ان انگریزوں نے انیسویں صدی میں ہندوستانی لوک گیتوں کی تلاش اور تحقیق کی بنیاد ڈالی۔ ان میں بشپ پیئری، جون برانڈ، میکس مولر، سن ہیٹ سمتھ، جیمز فریزر کی خدمات کافی اہم ہیں۔ ان کے علاوہ جی ای گووری، جارج اے گریرسن، سی الف آسبورن، لونگ ورتھ ڈیمس ڈوڈ، موریس ملین، سر ایچ ایم ایلیٹ، ہارن لے ڈاکٹر، ڈینزیز ایبٹسن نے بھی اہم کام کیا ہے۔

ان لوگوں کی کاوشوں سے متاثر ہوکر رام نریش ترپاٹھی، دیویندر ستیارتھی، آشوتوش چودھری جسیم الدین، نرمداشنکر، ستیندر چندر بھانو، سدھیشور ناتھ، واستو پردھان، سیتارام لالس گنپتی سوامی، مرلی دھر ویاس، شری رام، اقبال سنگھ، اودے نرائن تیواری، گنیش چوبے، کپلیشور، ودیا بھوشن، نند شرما، منشی شیخ عبدالحمید، چکر دھر مہا پاترا اور برج بہاری داس نے بھی ہندوستانی لوک ادب کو جمع کرنے کی اہم خدمات انجام دیں۔ اردو میں البتہ اس طرف بہت دیر میں توجہ دی گئی اور چند کتابیں ہی اب تک سامنے آسکی ہیں۔

اردو میں جن حضرات نے لوک ادب پر قلم اٹھایا ہے اُن میں سب سے اہم نام مرحوم اظہر علی فاروقی کا ہے جنھوں نے "اتر پردیش کے لوک گیت" (۱۹۸۱) لکھ کر بہت بڑی خدمت انجام دی ہے۔ اس کے علاوہ کنول ڈبائیوی، عبدالعلیم نامی، شکیلہ اختر، شاہد حسین، شمیم حنفی، امیر اللہ، محمد حسن، ابوالفیض سحر، قمر رئیس، حفیظ اللہ نولپوری وغیرہ نے بھی اردو لوک ادب پر کام کیا ہے۔ لیکن ان حضرات میں زیادہ تر وہ ہیں جنھوں نے صرف اکا دکا مضامین ہی لوک ادب پر لکھے ہیں۔ جب کہ اردو میں لوک ادب کا اس قدر وافر ذخیرہ موجود ہے کہ اگر اس سمت میں سنجیدہ کوششیں کی جائیں تو سینکڑوں کتابیں وجود میں آسکتی ہیں۔

موجودہ باب میں اردو لوک ادب کی روایت اور اصناف کی نشان دہی کرنے کی کوشش کی جائے گی لیکن اس سے قبل ضروری ہے کہ لوک ادب کی تعریف اور اس کے لیے مقررہ معیاروں کی وضاحت کر دی جائے تاکہ ان کی روشنی میں اردو کی لوک اصناف کا تعین کیا جا سکے۔

لوک ادب کیا ہے؟

لوک ادب جیسا کہ نام سے ظاہر ہے اس ادب کو کہتے ہیں جس کا تعلق لوک سے ہو۔ اس اصطلاح کی تعیینِ تعریف سے قبل ضروری ہے کہ پہلے 'لوک' کا مفہوم سمجھ لیا جائے جسے انگریزی میں 'فوک' (FOLK) کہتے ہیں۔ انٹرنیشنل ڈکشنری آف ریجنل یورپین

"ایتھنولوجی اینڈ فوکلور" میں FOLK کی تعریف اس طرح بیان کی گئی ہے:

"THE COMMON PEOPLE WHO SHARE A BASIC STORE OF OLD TRADITIONS." 4

اس تعریف کے مطابق لوک سے مراد وہ عوام ہیں جو قدیم روایات کے کسی بنیادی ذخیرہ میں حصے دار ہوں۔ ایک اور تعریف جو کولیرُش انسائکلو پیڈیا میں دی گئی ہے، اس طرح ہے:

"THE FOLK CONSTITUTED THE BACKWARD, BOTTOM PORTION OF SOCIETY, THE UNEDUCATED, RURAL CLASSES." 5

یعنی فوک سے مراد پسماندہ، دیہی، ناخواندہ اور سوسائٹی کے سب سے نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والے عوام ہیں۔ "ورلڈ بک انسائکلو پیڈیا" میں درج فوک کی تعریف کے مطابق:

"TODAY SCHOLARS CONSIDER FOLK TO BE ANY GROUP OF PEOPLE WHO SHARE ATLEAST ONE COMMON LINKING FACTOR. THIS FACTOR MAY BE GEOGRAPHY, RELIGION OR ETHNIC BACKGROUND" 6

'فوک' کی اصطلاح سب سے پہلے ان معنوں میں نسلیات (ETHNOLOGY) میں ایک سابقے کی حیثیت سے سامنے آئی جیسے VOLKSLAUBE، VOLKSLIED جیسے مرکب الفاظ میں استعمال کیا گیا۔ اس سابقے کا استعمال اٹھارھویں صدی کے آخر میں اس وقت سامنے آیا جب جرمنی کے ہارڈر کی تصنیف "STIMMEN DER VÖLKER IN LIEDERN" (۱۸۰۷) پہلی مرتبہ ۷۹-۱۷۷۸ میں "VOLKSLIEDER" کے نام سے شائع ہوئی۔ اپنے اسی تحقیقی مقالے میں ہارڈر VOLKSEELE، VOLKSLAUBE جیسی اصطلاحات بھی استعمال کرتا ہے۔[۵] ہارڈر نے اس اصطلاح (فوک) کو اسی مفہوم میں استعمال کیا ہے جو مندرجہ بالا تعریفوں میں استعمال کیا گیا ہے۔ لہٰذا جب 'لوک' روایات کو جمع کرنے اور ان پر تحقیقی کام کرنے کا سلسلہ شروع ہوا تو اُن کو فوک لور (FOLKLORE) کی اصطلاح دی گئی۔

یہ اصطلاح سب سے پہلے ۱۸۴۶ء میں ولیم جون ٹامس نے استعمال کی۔ اگرچہ زبانی ادب کو جمع کرنے کے کام کا آغاز جرمنی میں دو بھائیوں جیکب اور ولہیم گریم نے کیا تھا۔ انھوں نے مغربی جرمنی کی زراعت پیشہ دیہاتی عورتوں کی لوک کتھاؤں کو ۱۸۰۷ء سے ۱۸۱۴ء تک جمع کیا جو کہ بعد میں GRIMM'S FAIRY TALES کے نام سے مشہور ہوئیں۔
گریم برادران کے جمع کردہ عوامی قصوں کی پہلی جلد ۱۸۱۲ء میں KINDER-UND HOUSE MARCHENT (بچوں اور گھریلو عورتوں کی کہانیاں) کے عنوان سے شائع ہوکر منظرِ عام پر آئی۔ یہ کوشش شہری و صنعتی تہذیب کی زد میں آکر فنا ہو جانے کے خطرے سے دوچار لوک ادب کو محفوظ کرنے کی طرف پہلا قدم تھا۔

گریم برادران نے لوک کہانیوں کو صرف جمع ہی نہیں کیا بلکہ ان کی اصل کا بھی پتا لگانے کی کوشش کی۔ ان کے اس کام سے تحریک پاکر انگلینڈ میں ولیم جون ٹامس نے لوک ادب پہ کام شروع کیا اور اس کو باقاعدہ ایک علم کے طور پر سارے یورپ میں متعارف کرایا۔ اس نے لوک ادب کو جمع کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی خصوصیات اور طریقہ کار بھی متعین کیے نیز اس نے لوک روایات اور ان کے مطالعے پہ مبنی علم کو 'فوک لور' کی اصطلاح دی۔ لوک ادب پہ یہ پہلا کام تھا۔ اس کے بعد یورپ اور امریکہ میں اس علم کو باقاعدہ سائنس کا درجہ دے دیا گیا۔

ولیم جون ٹامس کی مقرر کردہ تعریف سے روشنی لے کر بعد کے علمار لوک ادب نے طرح طرح سے لوک ادب کی تعینِ تعریف کی کوشش کی لیکن آج تک کوئی ایک تعریف بھی ایسی متعین نہیں کی جا سکی جس پر تمام علمائے لوک ادب متفق ہو سکیں۔

شروع کے علمائے لوک ادب کا اصرار تھا کہ صرف زبانی روایات ہی لوک ادب ہیں۔ بعض کا اصرار تھا کہ وہ گیت، قصے کہانیاں وغیرہ لوک ادب کا حصہ ہیں جن کے تخلیق کار کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ اور جن کا کوئی تحریری ریکارڈ ہو ــــ بعض لوگ صرف دیہاتی کے ناخواندہ کسانوں کی روایات کو لوک ادب مانتے تھے۔ لیکن بعد کے ماہرین لوک ادب نے شہروں اور پڑھے لکھے عوام میں بھی لوک ادب کے وجود کو تسلیم کیا۔ ان میں ایسے

حضرات بھی تھے جو لوک ادب کی اجتماعی تخلیق کے نظریے پر اصرار نہ کر کے اس بات کے قائل ہیں کہ لوک گیت انفرادی تخلیقی کاوشوں کا نتیجہ ہوتے ہیں لیکن عوام کی دلچسپی اور وقت کے تقاضے ان میں ترمیم اور اضافے کرتے رہتے ہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ لوک ادب اور لوک موسیقی کی شناخت کے لیے بہت سے معائیر مقرر کیے گئے ہیں جن کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے ذیل کی تعریفیں ملاحظہ کیجیے:

"FOLKLORE IS THE TRADITIONAL BELIEFS, LEGENDS AND CUSTOMS CURRENT AMONG THE COMMON PEOPLE, ALSO THE MANNERS, CUSTOMS, OBSERVANCES, SUPERSTITIONS, BALLADS, PROVERBS ETC. OF THE OLDEN TIMES." 10

-WILLIAM JOHN THOMS-

"فوک لور عبارت ہے ان روایتی معتقدات، مشہور عام نیم تاریخی افسانوں اور رسوم و رواج سے جو کسی مشترک عوام میں رائج ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں زمانۂ قدیم سے تعلق رکھنے والی ضرب الامثال، توہمات، طور طریقے، رسوم و مشاہدات، بیانیہ نظمیں وغیرہ بھی اس میں شامل ہیں۔ (ولیم جون ٹامس)

"FOLKLORE COMPRISES TRADITIONAL CREATIONS OF PEOPLE, PRIMITIVE AND CIVILIZED. THESE ARE ACHIEVED BY USING SOUNDS AND WORDS IN METRIC FORM AND PROSE AND INCLUDE ALSO BELIEFS AND SUPERSTITIONS, CUSTOMS AND PERFORMANCES DANCE AND PLAYS. MOREVER FOLKLORE IS NOT A SCIENCE ABOUT A FOLK, BUT THE TRADITIONAL FOLK SCIENCE AND FOLK POETRY." 11

-JONAS BALYS-

لوک ادب کے مشتملات ہیں: عوام کی روایتی تخلیقات خواہ وہ ماقبل تاریخ عہد سے تعلق رکھتی ہو یا مہذب دور سے۔ منثور و منظوم تخلیقات کے علاوہ عوامی عقائد یا توہمات، رسم و رواج، مظاہر، رقص اور ڈرامے وغیرہ۔ فوک لور کسی عوامی جماعت سے متعلق سائنس نہیں ہے بلکہ وہ

روایتی عوامی سائنس اور شاعری ہے۔ (جانس بیلیز)

"IN ANTHROPOLOGICAL USAGE, THE TERM FOLKLORE HAS CONE TO MEAN MYTHS, LEGENDS, FOLKTALES, PROVERBS, RIDDLES, VERSE AND A VARIETY OF OTHER FORMS OF ARTISTIC EXPRESSION WHOSE MEDIUM IS SPOKEN WORD. THUS FOLKLORE CAN BE DEFINED AS VERBAL ART." 12

– WILLIAM R. BASCOM –

بشریات میں مستعمل اصطلاح لوک ادب کا مطلب ہے خرافات، نیم تاریخی مشہور عام افسانے، عوامی قصے کہانیاں، ضرب الامثال، پہیلیاں، موزوں کلام اور دیگر فنی اظہارات کی مختلف اقسام جن کا ذریعہ تکلمی زبان ہوتی ہے۔ لہٰذا فوک لور کو زبان زد فنی روایات سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ (ولیم آر۔ باسکم)

"IN A PURELY ORAL CULTURE EVERY THING IS FOLKLORE. IN MODERN SOCIETY WHAT DISTINGUISHES FOLKLORE FROM THE REST OF CULTURE IS THE PREPONDERANCE OF THE HANDED-DOWN OVER THE LEARNED ELEMENT AND THE PREPOTENCY THAT THE POPULAR IMAGINATION DERIVES FROM AND GIVES TO CUSTOM AND TRADITION. THE TRANSFERENCE OF ORAL LITERAT RE TO WRITING AND PRINT DOES NOT DESTROY ITS VALIDITY AS FOLKLORE BUT RATHER, WHILE FREAZING OR FIXING ITS FORM, HELPS TO KEEP IT ALIVE AND TO DIFFUSE IT AMONG THOSE TO WHOM IT IS NOT NATIVE OR FUNDAMENTAL" 13

– B. A. BOTKIN –

کسی خالصتاً زبان زد تہذیب میں ہر چیز لوک ادب ہوتی ہے۔ جدید معاشرے میں جو چیز لوک ادب کو باقی تہذیب سے ممتاز کرتی ہے، وہ ہے پڑھے لکھے عناصر پر سینہ بہ سینہ منتقلی کے عمل کا غلبہ جس سے مقبولِ عام تخیل قوت حاصل کرتا ہے اور یہ قوت روایات و رسوم کو عطا کرتا ہے۔ تحریری اور مطبوعہ شکل دینے سے کوئی زبان زد روایت لوک ادب کے زمرے سے خارج نہیں ہوتی بلکہ اس طرح اس کی ہیئت کو محفوظ و متعین کرنے سے اسے زندہ رکھنے اور ان عوام میں اسے پھیلانے میں مدد ملتی ہے جن کے لیے وہ دیسی یا بنیادی روایت کا درجہ نہیں رکھتی۔ (بی۔ اے۔ باٹکن)

FOLKLORE IS THAT PART OF A PEOPL'S CULTURE WHICH IS PRESERVED, CONSCIOUSLY OR UNCONSCIOUSLY, IN BELIEFS AND PRACTICES, CUSTOMS AND OBSERVANCES OF GENERAL CURRENCY; IN MYTHS, LEGENDS, AND TALES OF COMMON ACCEPTANCE; AND IN ARTS AND CRAFTS WHICH EXPRESS THE TEMPER AND GENIUS OF A GROUP RATHER THAN OF AN INDIVIDUAL. BECAUSE IT IS A REPOSITORY OF POPULAR TRADITIONS AND AN INTIG-RAL ELEMENT OF THE POPULAR 'CLIMATE' FO-LKLORE SERVES AS A CONSTANT SOURCE AND FRAME OF REFERENCE FOR MORE FORMAL LITERATURE AND ART; BUT IT IS DISTINCT THEREFROM IN THAT IT IS ESS-ENTIALLY OF THE PEOPLE, BY THE PEOPLE AND FOR THE PEOPLE." 14

-THEODER H. GASTER-

فوک لورکسی عوامی تہذیب کا وہ حصہ ہے جس کو اعتقادات واعمال، رسوم و رواج، مسلّماتِ عام کی پابندیوں، اساطیر، مشہورِعام نیم تاریخی افسانوں، لوک کتھاؤں اور مصوری و دست کاری کی شکل میں شعوری یا غیرشعوری طور پر محفوظ رکھا جاتا ہے اور جو ایک فرد کی بجائے ایک جماعت کے مزاج اور ذہانت کو ظاہر کرتا ہے۔ چونکہ لوک ادب عوامی روایات کا مخزن اور عوامی ماحول کا ایک جزو لاینفک ہوتا ہے اس لیے وہ معیاری ادب کے لیے ماخذ اور حوالے کا کام کرتا ہے لیکن اس اعتبار سے اُس سے ممتاز ہوتا ہے کہ وہ لازمی طور پر عوام کا، عوام کے ذریعے اور عوام کے لیے ہوتا ہے (بجھیوڈر ایچ. گاسٹر)

FOLKLORE IS A BRANCH OF CULTURAL ETHNOLOGY. THE DATA OF FOLKLORE ARE THE MYTHS, LEGENDS, TRADITIONS, NARRATIVES, SUPERSTITIONS, RELIGIONS, RITUALS, CUSTOMS, DANCES AND EXPLANATIONS OF NATURE AND MAN, ACCEPTABLE TO INDIVIDUAL ETHNIC GROUPS IN EACH PART OF THE WORLD AT ANY HISTORICAL MOMENT." 15

— R. D. GAMESON —

لوک ادب کا لوازمہ وہ اساطیر، مشہورِعام نیم تاریخی افسانے، روایات، بیانیہ نظمیں، توہمات، مذاہب، مذہبی رسم و رواج، رقص اور انسان و فطرت کی توضیحات ہیں جو کسی بھی تاریخی لمحے میں، دنیا کے کسی ایک حصے میں، کسی بھی نسلی گروہ کے لیے قابلِ قبول ہوں۔

(آر۔ ڈی۔ گیم سن)

"THE COMMON IDEA PRESENTED IN ALL FOLKLORE IS THAT OF TRADITION, SOME THING HANDED DOWN FROM

ONE PERSON TO ANOTHER AND PRESERVED EITHER BY MEMORY OR PRACTICE RATHER THAN WRITTEN RECORD. IT INVOLVED THE DANCES, SONGS, TALES LEGENDS AND TRADITIONS, THE BELIEFS AND SUPERSTITIONS, AND THE PROVERBIAL SAYINGS OF PEOPLES EVERYWHERE." 16 — STITH THOMPSON —

عام طور پر فوک لور میں جو خیال پیش کیا جاتا ہے اُس کے مطابق روایات ایک دوسرے کو وراثتاً منتقل ہونے، تحریری دستاویز سے زیادہ یادداشت یا مسلسل استعمال کی بنیاد پر محفوظ رکھی جانے والی کوئی چیز لوک گیت کہلاتی ہے۔ اس میں ہر جگہ کے عوام کے رقص، گیت، داستانیں، نیم تاریخی مشہورِ عام حکایات و روایات، اعتقادات، توہمات اور وہ اقوال جن کو ضرب الامثال کی حیثیت حاصل ہے، شامل ہیں۔ (اسٹیتھ تھامپسن)

"FOLKLORE IS THAT ART FORM, COMPRISING VARIOUS TYPES OF STORIES, PROVERBS, SAYINGS, SPELLS, SONGS, INCANTATIONS AND OTHER FORMULAS, WHICH EMPLOYS SPOKEN LANGUAGE AS ITS MEDIUM." 17 — RICHARD A. WATERMAN —

فوک لور فن کی وہ شکل ہے جو مختلف قسم کی کہانیوں، کہاوتوں، اقوال، جادو ٹونوں، گیت، جنتر منتر اور دیگر فارمولوں (جن میں تکلمی زبان کو وسیلے کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے) سے بنتی ہے۔ (رچرڈ۔ اے۔ واٹرمین)

ان تعریفوں کو پیش نظر رکھا جائے تو مندرجۂ ذیل نکات سامنے آتے ہیں:

۱۔ لوک ادب قبل تاریخ اور مہذب دور کی ان عوامی تخلیقات و روایات کو کہتے ہیں جن کا وسیلۂ اظہار و ترسیل تکلمی زبان ہوتی ہے۔

۲۔ زبان زد روایات کو لوک ادب کہتے ہیں۔ سینہ بہ سینہ منتقلی اور زبانی ترسیل لوک ادب کا خاصہ ہے لیکن تحریری و مطبوعہ شکل دینے سے زبان زد روایات

فوک لور کے زمرے سے خارج نہیں ہوتیں بلکہ اس طرح ان کے محفوظ رکھے جانے اور دیگر عوام میں پھیلانے میں مدد ملتی ہے۔

۳۔ فوک لور معیاری ادب کے لیے ماخذ اور حوالے کا کام کرتا ہے۔

۴۔ فوک لور وہ عوامی روایات ہیں جو تاریخ کے کسی بھی لمحے میں دنیا کے ہر ایک حصے میں کسی نسلی گروہ کے لیے قابلِ قبول ہوں۔

فوک لورسٹوں نے مندرجہ ذیل اصناف کو متذکرہ بالا معیارات وخصائص کا حامل قرار دیا ہے اور انھیں فوک لور کا حصہ مانا ہے:

اساطیر وخرافات، مشہورِ عام نیم تاریخی افسانے وحکایات، بیانیہ نظمیں، توہمات، مذاہب، مذہبی رسوم و رواج، رقص و ڈرامے، انسان وفطرت کی توضیحات، شاعری، داستانیں، اعتقادات، ضرب الامثال، اقوال، جادو ٹونے، تنتر منتر اور دیگر فارمولے جن کا وسیلہ تکلمی زبان ہوتی ہے، پہیلیاں، مصوری و دستکاری، مسلّماتِ عامہ کی پابندیاں، تیج تہوار وغیرہ۔

مذکورہ بالا تعریفیں اگرچہ کافی حد تک لوک ادب کی خصوصیات کا احاطہ کرتی ہیں لیکن بعض علما نے کسی فن پارے کو 'لوک' کی حیثیت دینے کے لیے چند مزید معائیر و خصائص قائم کیے ہیں۔ مثلاً ایلن ڈونڈے کا قول ہے کہ فوک لور مختصر اور سادہ یا طویل اور پیچیدہ ہو سکتا ہے۔ مختصر ضرب الامثال جیسے 'وقت ہوا ہو جاتا ہے' اور 'پیسہ بولتا ہے' فوک لور کی مشہور مثالیں ہیں۔ ایلن کے مطابق فوک لور کا تخلیق کرنا انتہائی مشکل امر ہے۔ گیت، کہانیاں اور دوسرے لوازم جنھوں نے فوک لور کی شکل اختیار کی بلاشبہ بہت سے عوام کی اجتماعی تخئیل کا نتیجہ تھے۔ وہ لکھتا ہے:

"FOLKLORE CAN BE SHORT AND SIMPLE OR LONG AND CO-MPLICATED. BRIEF PROVERBS, SUCH AS 'TIME FLIES' AND 'MONY TALKS' ARE FAMOUS EXAMPLES OF FOLKLORE.

...

IT IS EXTREMELY DIFFICULT TO MAKE UP FOLKLORE.

THE SONGS, STORIES, AND OTHER MATERIALS THAT BECAME FOLKLORE WERE, OFCOURSE, THOUGHT-UP BY VARIOUS PEOPLE." 18

ایلن ڈونڈے نے اپنے مشاہدات کی بنیاد پر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ عوام ان داستانوں کو دہرانے یا ان دستوروں کی پابندی کو جاری رکھنے کی کوئی پروا نہیں کرتے جن کی ان کے نزدیک کوئی معنویت نہیں ہوتی۔ اس کے خیال میں فوک لور کے لیے ضروری ہے کہ کسی فن پارے کے ایک سے زائد نسخے (versions) ضرور ہوں اور ایک سے زیادہ زمان و مکان میں اپنا وجود رکھتا ہو۔ اس کے الفاظ ہیں:

"PEOPLE WOULD NOT BOTHER TO RETELL TALES OR CONTINUE TO FOLLOW CUSTOMS THAT HAD NO MEANING FOR THEM.

TO BE CONSIDERED AUTHENTIC FOLKLORE, AN ITEM MUST HAVE ATLEAST TWO VERSIONS, IT ALSO MUST HAVE EXISTED IN MORE THAN ONE PERIOD AND PLACE." 19

ایلن ڈونڈے لوک گیتوں میں تبدیلی کے عمل کو ضروری قرار دیتا ہے:

"CHANGES IN FOLKLORE OFTEN OCCUR AS IT PASSES FROM PERSON TO PERSON ..... VARIATIONS FREQUENTLY APPEAR IN BOTH THE WORDS AND MUSIC OF FOLKSONGS. THE SAME LYRICS MAY BE USED WITH TUNES, OR DIFFERENT WORDS MAY BE SET TO THE SAME MUSIC." 20

کیا صرف کسانوں کا ادب ہی لوک ادب ہے؟ لوک ادب پر کام کرنے والے اولین محققین میں بیلا برٹاک کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ اس کا خیال ہے کہ صرف دیہات یا کسانوں کی تخلیقات و روایات ہی لوک ادب ہیں لیکن بعض علمائے لوک ادب کے نزدیک ہر ادب خواہ اس کا تعلق دیہات سے ہو یا شہر سے، لوک ادب ہے جس میں متعلقہ ملک یا نسلی گروہ کی تہذیبی خصوصیات پائی جائیں۔ جب کہ چند دیگر محققین بیلا برٹاک سے ایک حد تک اتفاق کرتے ہیں۔ بعض کا عقیدہ ہے کہ لوک ادب کچھ مخصوص حالات کے تحت دیہات اور قصبات میں اپنا وجود رکھتا ہے۔

لوک ادب اور قدامت کا سوال ایک خیال یہ بھی ہے کہ زمانۂ قدیم کا ادب ہی لوک ادب ہے۔ اس خیال نے لوک ادب کی تعین تعریف میں کافی پیچیدگی پیدا کر دی ہے۔ کیوں کہ ایک اسلوب بہت قدیم ہو سکتا ہے لیکن اس اسلوب میں لکھے گئے گیت مقابلتاً نئے ہو سکتے ہیں اور یہ بھی ممکن ہے کہ بہت سے قدیم گیتوں میں حالات اور زمانے کے مطابق تبدیلیاں رونما ہو گئی ہوں اور وہ مشکل ہی سے ان خصوصیات کے حامل رہ گئے ہوں جن سے ان کی عمر کا اندازہ لگایا جا سکے۔

لوک گیت اور ماہر فن شاعر عام طور پر یہ خیال بھی لوگوں میں پایا جاتا ہے کہ ماہر فن شاعروں کے لکھے ہوئے گیت لوک گیت نہیں ہوتے۔ لیکن دیکھا گیا ہے کہ ایک ماہر فن استاد شاعر کا لکھا ہوا گیت اس وقت تک لوک گیت مانا جاتا ہے جب تک کہ اس کے گانے اور سننے والوں کو اس کی اصل کا پتہ نہیں چلتا لیکن لوک گویے اس کو لوک گیت سمجھ کر گاتے ہیں اور سننے والے لوک گیت سمجھ کر سنتے ہیں۔ کیوں کہ انھیں اس بات کا علم نہیں ہوتا کہ یہ گیت کسی ماہر فن کا لکھا ہوا ہے۔ یہ مسئلہ اس اعتبار سے مفید بھی ہے کہ اگر تمام لوک گیتوں کی اصل کا علم ہو جائے تو گیتوں کی ایک بڑی تعداد لوک گیتوں کے زمرے سے خارج ہو جائے گی۔

تخلیق کار کی گمنامی لوک گیت کیلئے شرط نہیں

لوک ادب کی اولین تعریفوں میں اس کے تخلیق کار کی گمنامی پر زیادہ زور دیا گیا ہے۔ اس تعریف کے مطابق جس ادبی فن پارے کا تخلیق کار گم نام ہو وہ لوک ادب کا حصہ ہے۔ اس معیار کو اگر درست مان لیا جائے تو کلاسیکی شاعری کے وہ اجزا جن کے شاعروں کا آج تک کوئی سُراغ نہیں مل سکا، لوک ادب میں شامل ہونا چاہئیں لیکن ایسا نہیں ہے۔ کوئی شخص انھیں لوک گیت ماننے کو تیار نہیں۔ لوک ادب کے لیے عائد کی گئی اس شرط پر برونو نیٹل سخت برہمی کا اظہار کرتے ہوئے کہتا ہے: "یقیناً یہاں ہم سخت مغالطے کا شکار ہوئے ہیں۔ کیا گیتوں کی درجہ بندی میں اس قسم کا فرق محض اس بنا پر کرنا درست ہے کہ ہم اپنی جہالت کی بنا پر کسی تخلیق کار کی شناخت نہ کر سکے؟ تاہم اس خیال میں کچھ صداقت ہے کیوں کہ یورپی لوک موسیقی اور بیشتر ناخواندہ تہذیبوں میں گیتوں کے تخلیق کاروں کو لوک موسیقی پر کام کرنے والے محققین واقعی نہیں جانتے۔ مزید برآں۔ یہ تخلیق کار عام طور پر خود اپنی تہذیبی جماعتوں میں بھی نہیں پہچانے جاتے۔ یہاں بھی مستثنیات سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً کچھ میدانی علاقوں میں ہندوستان کے قبائلی لوگ بہت مخصوص طریقے سے یاد رکھتے ہیں کہ فلاں گیت کس نے بنایا ہے یا کس کے اوپر خواب میں نازل ہوا ہے۔ (ہندوستان کے بعض قبائل کا عقیدہ ہے کہ گیت خواب میں لوگوں پر نازل ہوتے ہیں)"[۱۳]

لوک اور ماقبل تاریخ ادب

لوک ادب کی خصوصیات کے بارے میں پیدا شدہ اشتباہ کو دور کرنے کے لیے اسے دو خاص حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ۱۔ لوک ادب اور ۲۔ ماقبل تاریخ ادب۔ لوک ادب ان تہذیبوں میں پایا جاتا ہے جہاں لکھنے پڑھنے کا رواج ہے جب کہ ماقبل تاریخ ادب کا تعلق ان عوام سے ہے جن کے تہذیبی عناصر رسم خط کی ایجاد سے زیادہ قدیم ہیں۔ اس لیے ان پر مہذب اور خواندہ تہذیبوں کا اثر مرتب نہیں ہوا ہے۔ تاہم واقعہ یہ ہے کہ ماقبل تاریخ ادب مجموعی طور پر لوک ادب سے زیادہ قدیم یا سادہ نہیں ہے بلکہ اس قسم کا ادب اکثر بہت زیادہ پیچیدہ اور ترقی یافتہ دیکھا گیا ہے۔ لوک ادب اور ماقبل تاریخ ادب کے درمیان جو فرق ہے وہ دونوں کی تہذیبوں

کے مابین فرق کو بڑے پیمانے پر منعکس کرتا ہے لیکن ان دونوں قسموں میں اسلوب، دھن اور
اندازِ پیش کش کی بنیاد پر بھی امتیاز کیا جا سکتا ہے۔ حروف شناس معاشرے سے وابستگی کی
وجہ سے لوک ادب، کلاسیکی اور مقبولِ عام ادب سے مربوط رہتا ہے۔ جن علاقوں میں لوک
اور کتابی ادب کا مواد ایک دوسرے میں شامل ہوتا رہتا ہے، لوک ادب کتابی ادب
کی خصوصیات کو اختیار کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے، وہاں ماقبل تاریخ ادب کتابی ادب سے
نسبتاً کم تعلق رکھتا ہے۔ اسی لیے یہ ادب ان لوگوں کو اجنبی محسوس ہوتا ہے جو شہر کے کلاسیکی
ادب کے عادی ہیں۔

قیاس چاہتا ہے کہ تمام تہذیبوں میں ادب اور موسیقی کا ارتقا موجودہ لوک یا ماقبل
تاریخی ادب و موسیقی کی طرح ہوا ہوگا؛ ابتدائی زمانے میں سیدھے سادے عوام جو ماہر یا پیشہ ور موسیقار
نہیں تھے، کی موسیقی اس قابل تھی کہ اسے پورا تہذیبی معاشرہ سمجھ سکتا اور اس سے لطف اندوز
ہو سکتا تھا نیز اس کے مظاہرے کے موقعوں پر زیادہ سے زیادہ لوگ شریک ہو سکتے تھے۔
پھر یہ ہوا کہ ان میں سے کچھ لوگوں کے درمیان ایک علیحدہ موسیقی نے جنم لیا اور وہ اسی
اندازِ موسیقی کے ماہر ہو گئے۔ یہ لوگ اس تہذیبی گروہ کے اشرافیہ کی دلبستگی کا سامان
فراہم کرتے تھے۔ یہی موسیقی شائستہ یا ترقی یافتہ موسیقی اور ان کا ادب ترقی یافتہ
ادب کہلایا اور بقیہ کو قدیم روایاتِ ادب و موسیقی کا نام دیا گیا۔

لوک ادب اور لوک نما ادب

Trans Maquas Dochme ٹرانز ماقس ڈاک مے
کا دعویٰ ہے کہ حقیقی لوک ادب اور موسیقی صرف
وہی ہے جو شائستہ ادب کے عالمِ وجود میں آنے سے پہلے تخلیق ہو چکی تھی۔ بعد میں شائستہ
تہذیبوں نے تخلیقی ادب کا آغاز کیا۔ یہ ادب اپنی سادگی اور عمومی تاثر کے اعتبار سے
لوک ادب سے مشابہ تھا۔ لہٰذا اسے مقبولِ عام یا لوک نما (FOLK LIKE) ادب
سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اور اتفاق سے یہ ادب اس وقت سامنے آیا جب معاشرہ
دو حصوں یعنی 'شائستہ' اور 'لوک' میں منقسم ہوا، اور انجام کار تیسرے مرحلے میں لوک سماج
نے شائستہ تہذیب کا وافر عنصر اپنے اندر جذب کر لیا اور اس طرح حقیقی لوک ادب عنقا ہو گیا۔

اور اس کی جگہ لوک نما ادب نے لے لی۔[۲۲]

یہ نظریہ خواہ کتنا ہی حقیقت پر مبنی ہو لیکن بقولِ برونو نیٹل حقیقی لوک ادب کو لوک نما ادب سے جدا کر پانا انتہائی مشکل امر ہے۔ لہٰذا دونوں کو بغیر کسی امتیاز کے لوک ادب ہی کہا جائے گا۔[۲۳]

مقبولِ عام ادب

مقبولِ عام ادب عموماً پیشہ ور ادیبوں اور شاعروں کا تخلیق کردہ ہوتا ہے، پیشہ ور فنکاروں کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے اور اسے کتابوں سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس لیے اس کا معاملہ شائستہ ادب کی طرح ہے۔ تاہم عوام اس کو شش کر یاد کر لیتے ہیں اور اس طرح کبھی کبھی یہ ادب زبان زد روایت کا حصہ بن جاتا ہے۔

فنی گیت لوک گیت بن سکتا ہے

اکثر کوئی گیت ایک وقت میں کسی جگہ پر لوک گیت اور دوسری جگہ پر فنی گیت ہو سکتا ہے۔ کیوں کہ بہت سے گیت تحریری شکل میں شروع ہوتے ہیں جو کہ ماہرِ فن شعرا کے تخلیق کردہ ہوتے ہیں اور کلاسیکی ادب کا حصہ بنے رہتے ہیں۔ اگر اسی زمانے میں یہ گیت کافی عرصے تک زبان زد روایت کا حصہ بھی بنے رہیں تو ان کو لوک گیت تصور کیا جا سکتا ہے، مثلاً اردو میں خسرو، نظیر، غالب اور شکیل بدایونی وغیرہ کا بعض کلام، پنجابی میں شاہ حسین، وارث شاہ، دمودر، سچل سرمست، خواجہ غلام فرید اور بھلے شاہ وغیرہ کا کلام، برج بھاشا اور کھڑی بولی میں سور، میراں بائی اور کبیر کا کلام وغیرہ۔

لوک گیت کے شاعر افراد یا جماعت

انیسویں صدی کے علمائے لوک ادب مثلاً جرمنی کے گریم برادران کا عقیدہ تھا کہ لوک گیت اجتماعی طور پر تخلیق کیے جاتے ہیں اور گروہ کے گروہ ان میں ترمیم و اصلاح کرتے ہیں۔ نیٹل کے مطابق "ایسا شاذ و نادر ہی ہوتا ہے۔ اگر واقعی ہوتا ہے تو......" عام طور پر لوک گیت انفرادی طور ہی پر تخلیق ہوتے ہیں اور بعض اوقات ان کے تخلیق کار طبقہ اعلیٰ سے تعلق رکھتے ہیں اور اکثر ماہرِ فن شاعر ہوتے ہیں۔ آج کے بیشتر اردو لوک گیتوں کے تخلیق کار وہ صوفیا تھے

جن کا تعلق اشرافیہ سے تھا۔ اسی طرح مغربی یورپ کے لوک گیتوں کے خالق پیشہ ور گیت کار، یا بلہر گیت کار، خدامِ کلیسا حتیٰ کہ کبھی کبھی بڑے بڑے ماہرین موسیقی بھی ہوتے ہیں۔[۲۵]

لوک گیتوں کی پیدائش کے بارے میں ایک نظریہ جرمنی کے ہنس نامن (Hans Naumann) اور جون میئر John Meier کا بھی ہے۔ جو کہ تھوڑا سا اجتماعی تخلیق کے نظریے سے ہم آہنگ لیکن قدرے ممتاز بھی ہے۔ ان حضرات کا بیان ہے کہ لوک گیت فنی گیتوں کی طرح مہذب شہری معاشرے میں پیدا ہوتے ہیں اور بعد میں نچلے سماجی طبقے انھیں اخذ کر لیتے ہیں۔ اس طرح یہ غیر اساسی یا نچلے تہذیبی عناصر بن جاتے ہیں۔[۲۶] اردو لوک گیتوں کی ایک معتدبہ تعداد پر اس نظریے کا اطلاق ہوتا ہے۔ مثلاً شہر کے کلاسیکی موسیقاروں کی گائی ہوئی بہت سی غزلیں، ٹھمریاں اور دیگر اصناف شہر ہی کے ماہرِ فن شاعروں کی تخلیق کردہ ہوتی ہیں جو کہ بھانڈوں، قوالوں، عوامی مجروں اور نوٹنکی بازوں وغیرہ کے ذریعے دیہات کی حروف ناشناس تہذیبوں میں سرایت کر جاتی ہیں اور لوک یا زبان زد روایت کا حصہ بن جاتی ہیں۔ لیکن اس نظریے کے حامل حضرات یہ تسلیم نہیں کرتے کہ لوک ادب لوک تہذیبوں سے وابستہ ناخواندہ اناڑی عوام بھی تخلیق کر سکتے ہیں۔ ان کے نزدیک دیہاتی یا لوک جماعتوں کے افراد کسی نثری و شعری تخلیق کے اہل نہیں۔ جو کہ خلافِ واقعہ ہے۔ کیوں کہ لوک جماعتوں کے ناخواندہ افراد بھی اگر موزوں طبع ہوں اور شعری لفظیات کا شنیدہ ذخیرہ ان کے پاس ہو تو وہ بھی گیت بنا لیتے ہیں۔ اس کے مظاہر اکثر و بیشتر ڈھولک گیتوں کی محفلوں اور دیگر عوامی اجتماعات میں نظر آتے ہیں۔

بازآفرینی کا نظریہ

لوک ادب کی پیدائش کے اس نظریے کے حامل علمائے لوک ادب کا خیال ہے کہ شائستہ اور لوک ادب کی تخلیق میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔ ان میں فرق ابتدائی تخلیقی عمل کے بعد اس وقت نمایاں ہوتا ہے جب اصل تخلیق کار کا کام پورا ہو جاتا ہے۔ ایک ہی فن پارہ کتابی ادب کی روایت میں صدہا سال تک ہیئت، دھن اور پیش کش کے اعتبار سے، جوں کا توں قائم رہتا ہے کیوں کہ تحریری روایت میں یہ فن پارہ جن تحریری وسائل سے سیکھا جاتا ہے، وہ آج بھی موجود ہیں —

آلہ جاتِ موسیقی میں بلاشبہ ترمیم و اضافے ہوتے رہتے ہیں لیکن راگ اور الفاظ میں ردّ و بدل برائے نام ہی ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف وہی فن پارہ جب زبان زد روایت کا حصہ بن بن جاتا ہے تو وہ بہت سی تبدیلیوں کا شکار ہوتا رہتا ہے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ عوام اپنے گیتوں کو مزید بہتر بنانا چاہتے ہیں۔ بعض افراد کے ذہن سے گیتوں کے حصے نکل جاتے ہیں اور ان کی جگہ وہ تک بندی جوڑ لیتے ہیں ورنہ نامکمل شکل ہی میں وہ رواج پا جاتے ہیں۔ یا شاید دوسرے گیتوں سے متاثر ہو کر اپنے گیتوں میں تبدیلی ضروری سمجھتے ہیں۔ بیشتر عوام اپنے گیتوں میں عصری معنویت پیدا کرنے اور انھیں اپنے ذوق سے ہم آہنگ کرنے کے لیے ترمیم کرتے ہیں۔ یہ سلسلہ ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ اس عملِ ترمیم کو بازآفرینی (RE-CREATION) کہتے ہیں۔ یہ اصطلاح فلپ بیری نے ایجاد کی تھی۔ اس کا خیال تھا کہ فوک لور کو تخلیق تو پوری عوامی جماعت کرتی ہے لیکن بہت سے نامعلوم افراد اُس کے اجزا کو مکرر ترتیب دینے میں مصروف رہتے ہیں۔ حالاں کہ کوئی ایک فرد کسی گیت کی اصل شکل کا خالق ہوتا ہے۔ پھر وہ تمام افراد جو اس کو سیکھتے سکھاتے ہیں، اس کو موجودہ شکل میں مکرر تخلیق (RE-CREATE) کرتے ہیں۔ یہ اجتماعی بازآفرینی (COLLECTIVE RE-CREATION) کتابی شاعری کے مقابلے میں لوک گیتوں کا شاید سب سے بڑا امتیازی وصف ہے۔ زبان زد روایت بذاتِ خود عصری معنویت کی حامل یا دلچسپ نہیں ہو سکتی تھی اگر یہ اس لازمی صفت پر منتج نہ ہوتی۔[۲۲]

لوک ادب قومی اظہار کا وسیلہ ہے

یہ خیال ماہرینِ لوک ادب کے یہاں عام طور پر رائج ہے کہ کسی قوم کا لوک ادب کسی نہ کسی طرح اس کی قومی تہذیبی اور جذباتی زندگی کے لازمی پہلوؤں کی اندرونی خصوصیات کی عکاسی کرتا ہے۔ اس احساس کو خاص طور پر لوک گیتوں میں سیاسی طور پر قوم پرستانہ خیالات کو فروغ دینے کے لیے مہمیز کیا گیا۔ لیکن اس خیال میں کہ کسی قوم یا قبیلے کا لوک ادب اپنی تہذیب کے ساتھ ایک خاص رشتہ رکھتا ہے، صداقت کا ایک عنصر ہے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ کوئی فن پارہ ذہنوں میں محفوظ تبھی رہ سکتا ہے جب اس کو عمومی مقبولیت حاصل ہو لیکن یہاں کچھ اور نکات

بھی قابلِ ذکر ہیں۔ مثال کے طور پر یہ متوقع نظر آتا ہے کہ کسی زبان کی عمومی خصوصیات (اس کا نظامِ ادائیگی، لہجہ، آوازوں کا اتار چڑھاؤ اور اس کی شاعری کی ساخت وغیرہ) اس کے بولنے والوں کے ادب میں منعکس ہوتی ہیں۔ مزید برآں اگر ہر انسانی گروہ کے خصائص لوک موسیقی، اس کی دھنیں، غنائی کاٹ لَے وغیرہ کو چھانٹ کر تمام معلومات بہ ترتیب اقوام کمپیوٹر میں داخل کر دی جائیں اور پھر شماریاتی طریقے سے نتائج کی جانچ کی جائے تب غالباً پتہ چلے گا کہ کوئی بھی دو انسانی گروہ امتیازی خصوصیات یا موسیقی کا کوئی امتیازی اسلوب نہیں رکھتے۔ اس طرح جب کہ ہر خصوصیت موسیقی اپنے طور پر بہت سے انسانی گروہوں کی موسیقی میں پیش کی جائے تو ہر گروہ اپنا مخصوص حصہ اور امتزاج موسیقی (COMBINATION OF MUSIC) اخذ کر لے گا اور اس سے ایک انوکھے انداز میں لطف اندوز ہوگا۔ یقیناً بعض اسالیبِ موسیقی ایک دوسرے سے مشابہت رکھتے ہیں جب کہ بیشتر کے مابین کافی فرق بھی ہوتا ہے۔ یہی معاملہ لوک ادب کا بھی ہے۔ لہٰذا یہ سوچنا غلط نہیں ہے کہ کسی انسانی گروہ کے لوک ادب یا لوک موسیقی کا کردار منفرد ہوتا ہے۔[28]

لوک گیت سرگرمِ سفر رہتے ہیں

کئی بار ایسا دیکھنے میں آیا ہے کہ لوک گیت اور ان کی دھنیں ایک عوام سے دوسرے عوام تک سفر کرتی ہیں۔ کوئی گیت جو مختلف ملکوں میں اپنا وجود رکھتا ہے، ان سیلانی گویوں کے ذریعے جو سیاسی و معاشی وجوہ کی بنا پر ایک جگہ سے دوسری جگہ سفر کرتے رہتے ہیں، سرحد کی دوسری طرف کے عوام کو سکھا دیا جاتا ہے۔ ان نئے عوام کو غیر ملکی گیتوں کی دھنیں تو بآسانی یاد ہو جاتی ہیں لیکن الفاظ چوں کہ اجنبی ہوتے ہیں اس لیے ان کا ترجمہ نہیں ہو پاتا لہٰذا یہ عوام ان غیر ملکی دھنوں میں اپنی نظموں کو ڈھال لیتے ہیں۔ اب چوں کہ یہ دھنیں دوسرے ملک کے نغمہ سرمائے میں پوری طرح موزوں نہیں ہوتیں کیوں کہ ان میں وہاں کے ترجیحی غنائی اسلوب کی خصوصیات نہیں پائی جاتیں لہٰذا بتدریج ان میں اس طور پر تبدیلی کر لی جاتی ہے کہ وہ عام تائید حاصل کر سکیں۔ اگر پہلے اور دوسرے ملک کا اسلوبِ موسیقی بہت زیادہ مختلف ہو تو یہ گیت دوسرے ملک میں اپنی جڑ مضبوط نہیں کر سکتے۔

مذکورہ تمام خصائص و معائیر جو لوک ادب اور موسیقی کے سلسلے میں بیان کیے گئے ہیں کافی حد تک درست ہیں لیکن ان میں سے کسی ایک کا بھی اطلاق کلی طور پر تمام لوک اصناف پر نہیں ہوتا۔ البتہ غیر اطمینان بخش طور پہ الگ الگ سب کا اطلاق لوک ادب پر کیا جاسکتا ہے۔ ان معیاروں میں ترسیل بذریعہ زبان زد روایت' کو خاص اہمیت دی گئی ہے۔

دوسرا معیار تبدیلی کا ہے۔ یعنی لوک ادب اپنی پیدائشی شکل کا کوئی تحریری دستاویز نہیں رکھتا۔ نتیجتاً وہ عوام کے ہاتھوں ترمیم و اضافے سے ہم کنار ہوتا رہتا ہے اور اس کی اصل ہیئت شاذ و نادر ہی معلوم ہو پاتی ہے۔ اس دعوے پر ان زبانوں کا لوک ادب پورا نہیں اترتا جن کا آغاز وارتقا تحریر و طباعت کے دور میں ہوا ہے۔ مثلاً اردو نظم و نثر کا آغاز ہی تحریر کے ساتھ ہوا۔ لیکن یہ تحریریں عوام کی ضرورت کے پیش نظر وجود میں آئیں اور ایک عرصہ گزرنے کے بعد زبان زد روایت کا حصہ بن گئیں لہٰذا ان میں باز آفرینی کا عمل شروع ہوا جو کہ آج تک جاری ہے۔ لیکن ان کے تحریری دستاویز جو زیادہ تر قلمی نسخوں کی شکل میں موجود تھے، بعد میں یا تو ضائع ہو گئے یا طبع ہو کر محفوظ ہو گئے اور دیہات و قصبات میں خواندہ لوگوں کے پاس دستیاب ہو جاتے ہیں اور بعض کی اشاعتیں آج بھی جاری ہیں اور وہ چھوٹے کتب فروشوں کی دوکانوں پر دکھائی دے جاتے ہیں۔ مثلاً جنگ نامے، شہادت نامے، میلاد نامے، نوحے، نوٹنکی سانگ، نیم مذہبی حکایات، معجزات و کرامات، اخلاقی و اصلاحی منظومات، چہار بیتیں، شیخ چلی اور ملّا دو پیازہ کے لطیفے وغیرہ۔

تیسرا وصف یہ بتایا گیا ہے کہ لوک ادب کا ماخذ کوئی بھی ہو سکتا ہے لیکن عام طور پر وہ غیر تربیت یافتہ اور کم سواد لوگوں کے ذریعے وجود میں آتا ہے اور پیش کرنے والے اصولِ پیش کش سے واقف نہیں ہوتے یا اگر ہوتے ہیں تو بہت کم۔ اس ضمن میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ لوک ادب مثلاً گیتوں کو عام جلسوں میں پیش کرنے کے بھی کچھ اصول تو ضرور ہوتے ہوں گے جن کو لوک فن کار جانتے ہیں یہ اور بات کہ ان اصولوں کو بنانے میں فنی موسیقی کے اصولوں سے بہت کم خوشہ چینی کی جاتی ہے۔ دوسرے ان کی رہنما کتابیں نہیں ہوتیں۔

فوک لور پر اس عمومی بحث کے بعد آیئے دیکھا جائے کہ اردو بولنے والے عوام میں رائج وہ کون سے ادبی عناصر ہیں جن کو لوک ادب قرار دیا جاسکتا ہے۔ لیکن پہلے اردو لوک ادب کی روایت کا پس منظر جاننا ضروری ہے۔

(۲)

اردو لوک ادب کی اصناف

مسلمانوں کے فتح دہلی (۱۲۰۶ء) کے بعد عرب، ایران، افغانستان، ترکستان وغیرہ سے بہت بڑی تعداد میں مسلم خاندان شمالی ہند میں آکر آباد ہو گئے۔ ان میں اسلامی مبلغین کی بھی خاصی بڑی تعداد تھی جن کی کوششوں سے ہندوستان کے غیر مسلم عوام فوج در فوج اسلام میں داخل ہونے لگے۔ خواجہ اجمیری، علی احمد صابر کلیری، قطب الدین بختیار کاکی، نظام الدین چشتی جیسے صوفیاء نے ہندی عوام میں کافی مقبولیت حاصل کر لی تھی۔ ان کے جذبۂ اخوت اور خدا پرستی کی تعلیمات نے لوگوں کو اسلام کے قریب تو کیا لیکن نومسلموں کو شریعت اسلامیہ کی تعلیم دینے کا کوئی انتظام نہیں کیا گیا۔ لہٰذا قبول اسلام کے بعد بھی ان کا سماجی و تہذیبی ڈھانچہ خالص ہندوانہ رہا۔ حکمراں جماعت کے افراد گرچہ مسلم طرز معاشرت ساتھ لائے تھے لیکن ہندوستان کی نومسلم عورتوں سے نکاح کرنے کی وجہ سے یہاں کے قدیم تہذیبی عناصر ان کے یہاں بہت بڑی تعداد میں شامل ہو گئے۔ شمالی ہندوستان کے نومسلم عوام کے رسم و رواج اور ان سے وابستہ لوک گیت اور عوامی قصے جو کہ زیادہ تر کھڑی بولی، پنجابی، برج بھاشا، ہریانوی، کنوج پوری اور اودھی میں تھے، ان کے قبول اسلام کے بعد اس پورے خطے کی مسلم تہذیب کا بھی جزو لاینفک بن گئے۔ لیکن اس ہندلمانی تہذیب نے

چوں کہ ایک نئی زبان کو جو بعد میں اردو کے نام سے موسوم ہوئی، تشکیل دیا۔ لہٰذا مذکورہ زبانوں کے لوک عناصر اردو میں منتقل ہو گئے۔ اس ضمن میں عورتوں کے تقریباتی گیتوں کا ذکر خاص طور پر کیا جا سکتا ہے۔ ان گیتوں کی زبان تو اردو ہو گئی لیکن تہذیبی فضا وہی برقرار رہی جو پہلے تھی البتہ مسلم معاشرت کے اثرات بھی ان پر مرتب ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ آج بھی یہ گیت شمالی ہند کے دیہات اور حیدرآباد، مہاراشٹر، مدھیہ پردیش، بہار، راجستھان، ہریانہ اور کرناٹک کے بعض شہروں میں رائج ہیں۔ ان گیتوں کو دیکھ کر ان کی قدامت کا اندازہ نہیں کیا جا سکتا۔ کیوں کہ حالات و واقعات کے مطابق ان میں بہت سی تبدیلیاں ہو گئی ہیں۔ ان گیتوں کا اسلوب تو قدیم ہے لیکن بعد کے زمانے میں ڈومنیوں نے ان میں اضافے بھی خوب کیے ہیں جن کی شناخت مشکل ہے۔ ذیل میں اردو لوک ادب کی ان اصناف کا تعارف پیش کیا جاتا ہے جو فی زمانہ رائج ہیں یا کچھ عرصہ قبل تک ان کا رواج تھا۔

ڈھولک گیت

ڈھولک گیتوں کا رواج تقریباً پورے برصغیر ہند و پاک میں پایا جاتا ہے۔ اردو سماج میں بھی یہ روایت جاری و ساری ہے۔ پیدائش سے موت تک، قدم قدم پر ڈھولک گیتوں کی محفلوں کا اہتمام ہوتا ہے۔ مثلاً بچے کی پیدائش پر چھٹے روز رات کو آس پڑوس والی عورتوں کو مدعو کیا جاتا ہے اور ڈھولک پر زچہ گیریاں شروع ہو جاتی ہیں:

چلے چلو راجہ پیہر میں لال ہوں گے

یہاں لال ہوں گے تو ساس نیگ مانگے

چلے چلو راجہ میّا کو نیگ دیں گے (بریلی دیہات)

اس موقع پر نند کے 'مَتب رکی' لانے کو اس طرح گیت میں پیش کیا جاتا ہے:

بدھاوا لائی نندی للا کے ہوئے ہیں

کہاں سے آئی سونٹھ کہاں سے آیا زیرا

کہاں سے آئی نندی للا کے ہوئے ہیں (بریلی دیہات)

زچہ گیریوں میں حاملہ کی طبعی و ذہنی کیفیات، رشتہ داروں کی خواہشات و توقعات، وضع حمل اور اس کے بعد کی رسموں رواجوں، عزیزوں کی طرف سے دی جانے والی مبارک بادوں، زچہ کے کردار و مزاج اور ساس سسر کے ردِّ عمل وغیرہ کا فطری اور بیساختہ اظہار ملتا ہے۔

ڈھولک گیتوں کا سب سے زیادہ ہنگامہ شادی کی تقریبات پر ہوتا ہے۔ ہندوستانی شادیاں بے شمار چھوٹی بڑی رسموں کا مجموعہ ہوتی ہیں مثلاً منڈھیا، رت جگا، تاریخ طے ہونا، شربت آنا، گود بھرائی، بھات مانگنا، بھات دینا، رنگ، نوبت یا ڈھول چھپائی، سمدھن کا استقبال، سمدھن کی پیشوائی، شربت پلائی، چوتھا، مزاحیہ دشنام، مانجھے بیٹھنا، دلہن کا اوربل پڑنا، سہاگ، جوڑا، مانجھا آنا، ابٹن، سہرا (مینہدی لگنا)، مینہدی آنا، ساچک جانا، واشادے، سہرا استقبال (برات کا آنا)، پنہاونی، سہرا، ڈامنا، چتاونی، ٹونے، بدھائی، تنیر بھیڑ، سہاگ، دلھن کا سر گوندھنا، بل گوندھنا، نبات، مٹھی کھولنا دلھن کی، مٹھی کھولنا دولھا کی، آرسی مصحف، سہرا برات کی واپسی کے وقت، پاؤنی، سہرا برات گھر واپس آنے پر، کھیر کھلائی (رسمِ کورے)، رسم اتوائی، کنگنا دولھا کا دلھن کھولے، کنگنا دلھن کا دولھا کھولے، چوتھی، چالے، جوتا چرانا، شادیانہ وغیرہ۔ ان تمام موقعوں کی مناسبت سے بیشمار لوک گیت ڈھولک پر گائے جاتے ہیں۔ مثلاً شادی سے ایک روز قبل رت جگا ہوتا ہے۔ اس موقعے پر ایک طرف کڑھائی میں گلگلے بننا شروع ہوتے ہیں دوسری طرف اللہ میاں کے گیتوں سے محفل کا آغاز ہوتا ہے اور رات کی خاموشی میں یہ الفاظ گونجنے لگتے ہیں:

کچے دودھوں سے لوٹے بھر لیو ری۔ بنجوا وضو کرنے کو

چار رکعتیں پیچھر کی پڑھ لیو۔ اپنے اللہ سے لو لگا لیو ری۔ بنجو کرنے کو

یا پھر وہیں اللہ میاں کو منانے کا یہ مضمون ملاحظہ کریں:

کو ہے سے لگے لگے اللہ کو منا ری

اللہ کی کوا تیریاں نے کھانے پکائے

کو ہے سے لگے لگے اللہ کو کھلا ری

(امرٹی دیہات)

کسی زمانے میں رت جگے کی محفل میں صرف اللہ میاں کے گیت گائے جاتے تھے لیکن اب پانچ یا سات گیت ہی اس نوعیت کے گائے جاتے ہیں پھر سہرے، سہاگ اور جنسی موضوعات کے گیت اور نقلیں پیش کی جاتی ہیں۔ ذیل میں مختلف قسموں کے چند گیت ملاحظہ کیجیے:

سہرے اور بنّے:

۱۔ اڑی خوشبو جو جا پہنچی سر بازار سہرے کی
وہ بولے دولھا کے دادا ہوئی ہے اک ہزاروں میں لڑی تیار سہرے کی

(بریلی)

۲۔ ہاتھی سجا ہے عماری سجی ہے اور سجی ہے برات۔ ایئے میرے لال بنے کی

۳۔ سہرا تمرا چھوٹا ہے جی۔ سنوار کے باندھو ہریالے۔ کیا تم خوب لگی اسے

(بہار)

۴۔ دولھا بن کے چلا۔
دولھا چلے دولھا کے دادا چلے
بیٹی والوں پہ جل کے یہ دعویٰ کیا
دلھن کو جیت لیا
سسر کو لوٹ لیا
یہ شادی آج ہوئی
کہ دولھا بن کے چلا! (بریلی)

۵۔ صندل لگا تو او میرے ہریالے بنے
او مرے شہزادے بنے ۲۲ (دکن)

۶۔ لے دے باباجی میرا مول ہو تیری بڑائی
چنچل گھوڑی چالنی منتم آئیں آئی ۲۳

(ہریانہ)

سیٹھیں (مزاحیہ دشنام)

۱. جھٹکے سے توڑے انار سمدھن سالو آو رے
سمدھن کے آنکھاں دیکھو املی کے چینچے دیکھو
کیا خاصا کاجل لگا سمدھن سالو آو رے   (دکن)

۲. کون چھریا بھرے پانی کمریا لچک لچک جائے
جمن کی دلہن بھریں پانی کمریا لچک لچک جائے

۳. دولھا کی اماں چھنلیا تم دیکھو لوگو
لونڈے بلائے نو دہ باغ ہیں تم دیکھو لوگو   (یوپی)

بھات:

۱. بھلا بناری نورنگیا بھات
خوبی بنارے نورنگیا بھات

۲. تیری دیاری باروں دے دے بہنیا کو بھات

۳. بہن سوکارنی (ساہوکارنی) غریبا تیرا بھیا   (یوپی)

سُہاگ (شادیانے) اور رُخصتیاں:

۱. بابل تابع دار کھڑے رہیو رے
بیرن ہوشیار کھڑے رہیو رے

۲. اتنا مت روئیو لاڈو ہوجاؤ گی ہلکان بنو

۳. بنو تیری انکھیاں سُرمے دانی / بنو تیرا جھمکا لاکھ کا ہے
بنو تیرا ٹیکا ہے ہزاری / بنو تیری انکھیاں سُرمے دانی (یوپی)

۴. آگئے ماں بنے کے لوگ
لوگاں آئے بول کے فرش کرائی
زمین پر بیٹھنے کے لوگ
آگئے ماں بنے کے لوگ   (دکن)

۵ سیّاں میں باغاں بھی نیئیں گئی رے

سیّاں میں نریل بھی نیئیں توڑی رے

سیّاں میرا گو دام دیکھو رے (مہاراشٹر)

بعض لوگ گیت عورتیں بغیر کسی سنگتی سازکے گاتی ہیں مثلاً ساونیاں، ملہار، لوریاں، چکی اور چرخے کے گیت وغیرہ۔ دراصل یہ گیت ایسے موقعوں پر گائے جاتے ہیں کہ کسی آلۂ موسیقی کی سنگت ممکن نہیں۔ چکی اور چرخے کا جب سے رواج ختم ہوا ان کے گیتوں کو بھی فراموش کر دیا گیا۔ برسات کے موسم میں شہروں میں نہیں تو گاؤں میں کہیں کہیں جھولے آج بھی پڑتے ہیں اور نوجوان لڑکیاں ساونیاں اب بھی گا لیتی ہیں۔ جدید دور کی عورت خواہ وہ شہری ہو یا دیہاتی، لوریاں نہیں جانتی اور نہ آج کے بچوں کو سونے کے لیے لوریاں سننے کی ضرورت پڑتی ہے۔ لیکن اگلے وقتوں کی خواتین قدیم روایات سے ابھی آشنا ہیں۔ چند نمونے ملاحظہ کیجیے:

ساونیاں

۱۔ اڑ جا بھیری ساون آیا

.... کا بھیا بلانے آیا

ہری ہری چوڑیاں پہنانے آیا، بریلی والا جوتا پہنانے آیا

اُڑ جا بھیری ساون آیا

۲۔ نیم کی نمکولی پکی ساون کب کو آئیں گے

بھیّے نے بھیجی پالکی .... کب کو آئیں گی

نیم کی نمکولی پکی ساون کب کو آئیں گے

۳۔ ساون بھادوں کی اندھیری چھوے گا بنگلہ (یوپی)

لوریاں

۱۔ اللہ ہی اللہ کیا کرو۔ دکھ نہ کسی کو دیا کرو

جو دنیا کا مالک ہے نام اسی کا لیا کرو (یوپی)

۲. میرے گھر میں تانا . گھر دستا نوانا

اللہ کی درگاہ میں بھیجوں گی شکرانہ (دکن)

۳. پایاں میں پے جنبیاں لالا جھنک جھنک ڈورتے گا

ہری جری (زری) کی ٹوپلی باجار سوی ڈولتے گا (ہریانہ)

جھولے

۱. تیری دادی جھلادے تو جھول للنا

میرا چھوٹا سا جھولے اٹل بلنا (ہریانہ)

۲. اللہ نبی کے جاؤں میں واری

لالوں کا میں نے جھولا سنواری (مہاراشٹر)

۳. دائی ماں آؤ تم بھی کھلاؤ میرا لالنا

جھولے میں جھلاؤ میرا لالنا (یوپی)

چکی کے گیت

۱. چوڑی والے داتا چوڑیاں پہناؤ مجھے

کچہری میں راجا انعام دیں گے تجھے

درباری راجا کو دربار میں ہٹیں گے

الماس کے ٹرے کو جوہری پرکھیں گے

۲. کوٹنا پیسنا کے نہیں ہوتا ہے میرے سے

لال کو لگادو کو کبھی باندیاں لاؤ جاگیر سے (دکن)

چرخہ نامہ

عشق کے غم سوں ہو محزوں   آہ دنیا سب مکر و فسوں

جو تو چاہے قادر کوں   اس عالم سوں ہو بیزار

کدھر کی بڑھیا کدھر کا توں   چل رے چرخے چرخ چوں

اے رنگیں پروانہ ہو — عالم سوں بے گانہ ہو
دل جس کا پروانہ ہو — وہ ہے گا بے شہ و نمو
کدھر کی بڈھیا کدھر کا توں — چل رے چرخے چرخ چوں

(پنجاب)

یہ گیت خوشدل کے اس طویل چرخہ نامے کا حصہ ہے جس کو پنجاب میں لوک گیت کی حیثیت حاصل ہے۔

بچوں کے گیت

اردو کی زبان زد روایات میں بچوں کے گیتوں کو بھی خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ ان میں وہ گیت یا فارمولے بھی شامل ہیں جو کھیل میں یا کسی کو چڑانے کے لیے گائے جاتے ہیں۔ ان گیتوں سے کم سن ذہنوں کی تخلیقی صلاحیتوں کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ بہت سے بچے مروجہ فلمی گیتوں، اشتہاروں، غزلوں اور نصابی نظموں کی بڑی عمدہ پیروڈیاں بنا لیتے ہیں جن کو انتہائی سرعت کے ساتھ ہمہ گیریت حاصل ہو جاتی ہے اور وہ زبان زد روایت کا مستقل حصہ بن جاتے ہیں۔ چند نمونے پیش ہیں:

۱۔ چھیک چھیک چھلنی، پلے گھر منگنی (دکن)

۲۔ چھیک چھیک مدریا خاصا کی، اڑجا لال تماشا کی (یوپی)

۳۔ چل چل چمیلی باغ میں میوہ کھلاؤں گا
میوے کی ٹہنی ٹوٹ گئی چادر بچھاؤں گا
چادر کا پلّو پھٹ گیا درزی بلاؤں گا
درزی کی سوئی ٹوٹ گئی گھوڑا دوڑاؤں گا
گھوڑے کی ٹانگ ٹوٹ گئی ملّم (مرہم) لگاؤں گا (یوپی)

۴۔ بھئی بھتور بھئی بھتور۔ تمیں جاتیں کتنی دور
چھ مہینے کا رستہ آیا۔ ندی آئی بھرپور (دکن)

۵۔ لال پری آنا۔ دھیرے سے آنا۔ شور نہ مچانا
پیچھے مڑ کے تالی بجانا

۶۔ اماں اماں بھوک لگی۔ کھالے بیٹا مونگ پھلی
مونگ پھلی میں دانا نہیں۔ ہم تمھارے نانا نہیں
ایک دو تین۔ بڈھے کی مشین
بڈھا گیا دلی۔ دلی سے لایا بلی۔ بلی نے دیا انڈا
انڈے سے نکلا طوطا۔ حاجی جی کا پوتا
حاجی جی اذان دو، دو پیسے کے پان دو
داڑھی مونچھیں باندو (باندھ دو) (یو۔ پی)

گذشتہ صفحات میں ذکر کیا گیا کہ معیاری ادب جب کافی عرصے تک زبان زد روایت کا حصہ بنا رہتا ہے تو اس کو لوک ادب تصور کیا جاتا ہے۔ لہٰذا اردو کی وہ تحریریں جو عوام کے ذوق یا ان کی اصلاح کو مدِ نظر رکھ کر لکھی گئیں، بہت جلد زبان زد روایت کی شکل اختیار کر گئیں۔ ان میں ایسی تحریریں بھی ہیں جو پہلے زبان زد روایت کا حصہ تھیں بعد کو اُن میں تھوڑی سی ادبیت پیدا کر کے تحریری شکل دے دی گئی۔ اور جب عوام کے سامنے یہ تحریریں آئیں تو اسی طرح زبان زد روایت بن گئیں جیسے پہلے تھیں۔ امیر خسرو دہلوی کی ہندوی تحریریں بھی اسی ذیل میں آتی ہیں۔ انھوں نے کھڑی بولی اور برج کے لوک گیتوں سے متاثر ہو کر ہولی، رنگ، بھجن، کہ مکرنیاں، دوہے، پہیلیاں، دوسخنے اور گیت لکھے جن کی دھنیں وہ خود تیار کرتے تھے۔ امیر خسرو کے گیت آج تک ان ہی کی دھنوں میں قوال گاتے آرہے ہیں جو کہ بلاشبہ ہند و پاک کی لوک روایت کا اہم حصہ ہیں۔ امیر خسرو کے گیتوں میں برج کا استعمال شعوری طور پہ کیا گیا ہے، کیوں کہ برج کے بغیر گیتوں میں حقیقی نغمگی پیدا نہیں ہوتی۔ ورنہ خسرو کی زبان مسلم گھرانے کی شائستہ کھڑی بولی تھی۔ امیر خسرو کے بعض گیتوں کو محققین و ناقدینِ اردو اُن کا نہیں مانتے کیوں کہ اِن گیتوں کی زبان خسرو کے عہد کی زبان سے قدرے مختلف ہے اور اُن کے بعد کے شاعروں کے یہاں

استعمال ہوئی ہے۔ لیکن مختلف گھرانوں کے موسیقاروں اور قوالوں کا اصرار ہے کہ یہ خسروہی کی تخلیق ہیں اور آج تک موسیقی کے گھرانوں میں سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے چلے آرہے ہیں۔ دراصل یہ تخلیقات ہیں تو خسرو ہی کی لیکن زبان زد روایت کے ذریعے نسل در نسل منتقل ہوتے رہنے کی وجہ سے ان میں اجتماعی بازآفرینی (COLLECTIVE RE-CREATION) کا عمل ہوتا رہا ہے نتیجتہً ہر عہد میں ان کے الفاظ عوام کی زبان کے مطابق بدلتے رہے ہیں۔ اگر خسرو کے ہندوی کلام کا سارا ذخیرہ تحریر میں ہوتا تو شاید اس میں ری کریشن کا عمل نہ ہوا ہوتا اور محققین کو اسے خسرو کی تخلیق ماننے میں کوئی عار نہ ہوتا۔ لیکن معاملہ اس کے برعکس ہوا۔ زبان ہی کی بنیاد پر گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب "امیر خسرو کا ہندوی کلام" میں مندرجہ ذیل گیتوں کو شامل نہیں کیا ہے جب کہ زبان زد روایت میں یہ خسرو ہی کے مانے جاتے ہیں:

اپنی چھب بنائے کے جو میں گئی پی کے پاس　　دیکھی چھب جو پیو کی اپنی گئی میں کھول

چھاپ تلک سب چھینی رے موسے نیناں ملائے کے

بل بل جاؤں میں تورے رنگ رجوا　　اپنی سی رنگ لینی رے موسے نیناں ملائے کے

گوری گوری بہیاں ہری ہری چوڑیاں　　بہیاں پکڑ ہر لینی رے موسے نیناں ملائے کے

پریم بھٹی کو مدھوا پلائے کے　　متواری کر دینی رے موسے نیناں ملائے کے

خسرو نجام (نظام) کے بل بل جاؤں　　موہے سہاگن کینی رے موسے نیناں ملائے کے

۲

رینی چڑھی رسول کی سو رنگ مولیٰ کے ہاتھ

جس کا چولا رنگ دیا، دھن دھن واکے بھاگ

آج رنگ ہے ری ماں رنگ ہے ری　　سکھی موری موئے محبوب کے گھر رنگ ہے ری

دیس بدیس میں ڈھونڈ پھری ہوں

تورا رنگ من بھائیو نجام الدین

ایسی رنگ دے رنگ نہیں چھوٹے　　دھوبیا دھوئے چاہے ساری عمریا

میں تو ایسو رنگ اور نہیں دیکھو ری

خسروؔ کے بعد نظیرؔ اکبر آبادی کے کلام کو بھی عوامی مقبولیت حاصل ہوئی بلکہ یوں کہیے کہ نظیرؔ کا بیشتر کلام عوام ہی کی فرمائش پر لکھا گیا ہے اور وہ بلا تفریق ہندو و مسلم لوک جن میں رائج ہے۔ دراصل نظیرؔ عوامی شاعری خیال کے اکھاڑوں کو طے شدہ موضوعات پر خیال لکھ کر دیتے تھے۔ ان کا اپنا بھی ایک اکھاڑا تھا جسے بعد میں ان کے بیٹے خلیفہ گلزار علی چلایا کیے[۴۵] نظیرؔ کے کلیات میں موجود بیشتر مستطیں خیال ہیں مثلاً: آدمی نامہ، روٹی نامہ، بنجارا نامہ، چڑیوں کی تسبیح، ہولی، دیوالی، بسنت وغیرہ۔

نظیرؔ کے علاوہ حامد خاں افزاخورجوی، استاد فقیر چند بلند شہری، استاد مولوی کالے خاں مرسانی شاگرد داغؔ دہلوی، استاد نرائن داس شعلہؔ بدایونی، دیبی پرساد سحرؔ بدایونی، منشی شو پرشاد شاگرد مرزا تفتہؔ اور منشی گیندن لال گوہرؔ کے لکھے ہوئے خیال بھی عوامی شاعری کا بہترین نمونہ ہیں[۴۶]۔

خیال شاعری ہی کی مانند اس کی ذیلی اصناف لگری اور چار بیت بھی اردو کی اہم لوک روایات ہیں۔ خیال کو بہت سے لوگ لاؤنی بھی کہتے ہیں۔ "لاؤنی کے دنگل عام طور پر ہوا کرتے ہیں اور اس موقع پر ہونے والے دنگلوں کو بڑا مبارک سمجھا جاتا ہے۔ اس کے بعد برساتی مہینوں ساون بھادوں میں بھی ایسے دنگل ہو جاتے ہیں۔ دنگلوں کی خبریں ایک اکھاڑے سے دوسرے اکھاڑے اور دوسرے سے تیسرے اکھاڑے کو یہی لوگ جا جا کر پہنچا دیا کرتے تھے۔ بسنت کے پرب (تقریب) پر آگرہ میں لاؤنی کا جو دنگل ہوتا تھا وہ بڑا شان دار ہوا کرتا تھا۔ اس دنگل میں دلی، میرٹھ، شکوہ آباد، ہاتھرس، علی گڑھ، بجنور، رام پور، متھرا، بریلی، مکن پور، کچھوچھا، الور، گوالیار، اندور وغیرہ سے لاؤنی گو یا پہنچ کر شرکت کرتے تھے"[۴۷]۔ ذیل میں ایک لاؤنی ملاحظہ کیجیے:

ٹیک یا دوڑ۔ صدہا پیمبر گزرے پر اس رتبے کا پانا مشکل ہے

بجز محمدؐ کسی نبی کا عرش پہ جانا مشکل ہے

براق خوش رفتار درِ دولت پہ بھیجا نا مشکل ہے

درِ دولت پہ بھیجانا مشکل ہے

خدا سے باتیں کر کے اپنی امّت کا بخشنا مشکل ہے

اُڑان۔ بت خانوں کو توڑ بتوں کو کلمہ وحدت کا پڑھانا مشکل ہے
بجز محمدؐ کسی نبی کا عرش پہ جانا مشکل ہے
مثالِ موسیٰؑ طور کے اوپر آنا جانا مشکل ہے
جمالِ حق کو دیکھ کے فوراً غش کھا جانا مشکل ہے
بجز حضرت عیسیٰؑ کے مُردوں کو جلانا مشکل ہے

توڑ۔ مُردے جلانا سہل ہے لیکن پتھر کو بلانا مشکل ہے
بجز محمدؐ کسی نبی کا عرش پہ جانا مشکل ہے
مثل شمس تبریز کسی کو یہ فرمانا مشکل ہے
قم باذنی کہہ کر اپنی کھال کھنچانا مشکل ہے
یہ سب سہل ہے مگر قلب منصور میں آنا مشکل ہے
دار کے اوپر چڑھ کے اناالحق چلّانا مشکل ہے
بجز محمدؐ کسی نبی کا عرش پہ جانا مشکل ہے
حسینؑ کے مانند کسی پر تیغ چلانا مشکل ہے
نانا کی پیاری امت کے لیے گردن کا کٹانا مشکل ہے
اور کسی بچے کا سوکھے حلق پہ تیر کا کھانا مشکل ہے
راہِ خدا میں شمس الدین گھر بار لٹانا مشکل ہے
کہ بجز محمدؐ کسی نبی کا عرش پہ جانا مشکل ہے

خیال شاعری کی تقلید میں کجری اور چار بیت کی روایات نے بھی فروغ پایا۔ ان دونوں کا ارتقا خیال اکھاڑوں کی طرز پر ہوا۔ اول الذکر کو زیادہ تر عورتیں گاتی ہیں اور اس کے اہم مراکز بنارس، مرزاپور، الہ آباد، جون پور اور کلکتہ ہیں۔ آخرالذکر کو صرف مرد گاتے ہیں اور اس کے خاص مراکز رام پور، ٹونک اور بھوپال ہیں۔
دونوں کے اکھاڑوں کی تشکیل و تنظیم خیال اکھاڑوں کی طرح ہوتی ہے اور کلام

کے موضوعات بھی وہی ہوتے ہیں۔ کجری نے خیال کی تمام تر خصوصیات کو اختیار کر رکھا تھا۔ فرماں روائے الور کے دو خیال اکھاڑوں کو بطور انعام اپنے تاج کا طرہ اور کلغی عطا کرنے کی روایت کچھ اضافے کے ساتھ یہاں بھی رائج ہے۔ کجری گانے والوں میں ذات پات کے نظام کی پابندی بھی پائی جاتی ہے مثلاً طرہ نشان والے اکھاڑے اونچی ذات کے ہوتے ہیں اس کے بعد کلغی والے، پھر کلس اور سب سے نچلی ذات والوں کا نشان ڈھونڈا ہوتا ہے۔[۴۹]

کجری دراصل برسات میں گائے جانے والے گیتوں کو کہا جاتا تھا۔ ساون بھادوں میں کجری گانے کا رواج یوپی کے بیشتر شہروں میں تھا لیکن بنارس اس کا سب سے قدیم مرکز تھا۔ البتہ اس کی موجودہ شکل خیال یا لاؤنی اکھاڑوں کی دین ہے۔ اٹھارہویں صدی میں خیال شاعری سے متاثر ہوکر کجری گانے والوں نے اکھاڑا سازی کی شروعات کی۔ چاربیت نے خیال شاعری کی اتباع تمام معاملات میں کی لیکن کلغی اور طرہ والی روایت کو اس نے اختیار نہیں کیا۔ چاربیت پر اس مقالے میں تفصیلی گفتگو کی گئی ہے۔ آئندہ ابواب میں نمونے بھی دیے گئے ہیں۔ ذیل میں کجری کا ایک بند ملاحظہ ہو:

ابھی کم سنی ہے مت مچل کے چلو   راستہ سنبھل کے چلو

ابھی باری ہے عمر لگ جائے کی نجر

عطر رومال میں نہ مل کے چلو   راستہ سنبھل کے چلو[۵۰]

رفاعی

چاربیت سے ملتی جلتی ایک عوامی روایت 'رفاعی' یا 'راتب' کی بھی ہے جس کا رواج رتناگری، راجہ پور، وشال گڑھ، بھٹکل، کوکن، احمد آباد، بیدگام اور بمبئی وغیرہ میں پایا جاتا ہے۔ ایک شافعی المسلک عراقی بزرگ سید احمد کبیر رفاعیؒ اور ان کے ارادت مند ہندوستان میں اس روایت کے فروغ کا وسیلہ بنے۔ آج بھی اس کا رواج صرف رفاعی سلسلے کے وابستگان ہی میں ملتا ہے۔ اور اس سلسلے کے صوفیا کے مزارات پر مقررہ تواریخ پر رفاعی کا انعقاد ہوتا ہے۔ مثلاً رجب کی ۱۲ اور ۱۳ ر کو وشال گڑھ میں

ملک ریحان شاہ کے مزار پر بموقع عرس رفاعی کا اہتمام ہوتا ہے۔ بمبئی میں درگاہ عبد الرحمن شاہ بابا واقع جھنڈا گلی، چار نل ڈونگری، ہر انگریزی ماہ کی ۱۲ تاریخ کو عقیدت مند جمع ہوکر رفاعی گاتے اور سنتے ہیں۔

رفاعی کی جماعت میں کم از کم ایک نقارہ نواز، چھ دف نواز اور چار پڑھنے والے ہوتے ہیں۔ زیادہ کی کوئی حد نہیں۔ پڑھنے والے مسند پر یا فرش پر میلاد خواں حضرات کی طرح بیٹھتے ہیں۔ ان کے سامنے ایک دوسرے کی طرف رخ کیے دو صفوں میں دف نواز کھڑے ہوتے ہیں۔ بیچ میں نقارہ نواز کھڑا ہوتا ہے جیسا کہ ذیل کے نقشے سے ظاہر ہے۔

پڑھنے والے

دف نوازوں کی صف

دف نوازوں کی صف

نقارہ نواز

رفاعی کے لیے کوئی ہیئت مخصوص نہیں ہے اور نہ ہی اس کے لیے الگ سے کلام لکھا جاتا ہے بلکہ جو منظومات محفل میلاد میں پڑھی جاتی ہیں عام طور پر وہی رفاعی خواں پیش کرتے ہیں۔ دف نواز یوں تو ہر مصرعے پر دف بجاتے ہیں لیکن مطلع کی تکرار پر پورے جوش و خروش کے ساتھ دف پر ضربیں لگاتے اور سپاہیانہ پینترے کھیلتے ہیں۔ رفاعی خواں عام طور پر باریش اور دین دار سنجیدہ لوگ ہوتے ہیں اور ان کی پیش کش نہایت پر وقار، دلچسپ اور جوش انگیز ہوتی ہے۔

قوالی

قوالی کا آغاز امیر خسرو سے بھی پہلے شیخ کلاونت سے ہوتا ہے لیکن خسرو نے اس کو خاص مقبولیت عطا کی۔ قوالی کی وجہ تسمیہ غالباً یہ ہو سکتی ہے کہ جو موسیقار قول، ترانہ گانے

میں مشاق ہوتے تھے ان کو قوال کہا جاتا تھا۔ قول اور ترانہ نام کی اصنافِ موسیقی کی ایجاد تو خسرو سے منسوب ہے لیکن عربی کے منظوم اقوال گانے کا رواج کلاونت کے زمانے سے تھا۔ لہٰذا قول گانے والا قوال اور قوال کا پیش کیا ہوا کلام قوالی کہلایا۔

فی زمانہ قوالی کی کوئی ہیئت مخصوص نہیں ہے۔ کسی بھی کلام کو اگر قوال اپنے مخصوص انداز میں موسیقی کے ساتھ گا دیں تو وہ قوالی کہلاتا ہے۔ اس ضمن میں حمد، نعت، منقبت، غزلیات، مثنوی کی ہیئت میں لکھی گئیں کرامات، معجزات اور اخلاقی و اصلاحی نظمیں بھی آتی ہیں۔ اس کے علاوہ عشقیہ و مزاحیہ کلام بھی قوال خوب گاتے ہیں۔ ہیئت کی پابندی نہ ہونے کے باوجود قوالی کے لیے مسمط کی ہیئت زیادہ موزوں رہتی ہے۔ اسی لیے غزل میں بھی بندشیں لگا کر مُسمّط کا انداز پیدا کر لیا جاتا ہے مثلاً صابری برادران نعتیہ غزلوں پر موضوع سے ملتی جلتی بیانیہ نظموں کی بندش لگا کر گاتے ہیں۔

قوالی کا رواج کسی زمانے میں صرف خانقاہوں تک محدود تھا لیکن جب سے ہندوستان میں قبروں کی تجارت کا سلسلہ شروع ہوا تو ہر ایرا غیرا نتھو خیرا پیر و مرشد بن بیٹھا اور پھر اصلی نقلی ہر طرح کی قبر پر عرس کے نام پر آئے دن میلے لگنے لگے تو دیگر سرگرمیوں کے علاوہ قوالی کا اہتمام بھی لازمی طور پر کیا جانے لگا جس میں خواص کم اور عوام زیادہ دلچسپی لیتے ہیں۔ اور یوں قوالوں کے ذریعے بہت ساری کتابی شاعری عوام تک پہنچ کر لوک ادب بن گئی۔ قوالوں نے بعد کو عوام پسند موضوعات پر پیشہ ور شاعروں سے جن کی ادبی حیثیت مسلّم نہیں ہوتی، مثنویاں اور مسمطیں لکھوا کر گانا شروع کر دیں جن کے موضوعات عام طور پر سماجی اصلاح، پیروں کی کرامات، آخرت کا خوف اور عشق و عاشقی وغیرہ ہوتے ہیں۔

اپنی مقبولیت کے باعث قوالی کا دائرہ عرس کے علاوہ سماجی تقریبات تک پھیل گیا۔ شادی بیاہ یا بچوں کی ختنہ وغیرہ پر بھی قوالی کے پروگرام ہونے لگے۔ الیکٹرانک میڈیا کے فروغ نے قوالی کو بہت زیادہ عروج بخشا ایک زمانہ ایسا آیا کہ تقریباً ہر ہندی (اردو) فلم میں کم از کم ایک قوالی ضرور ڈالی جاتی تھی۔ بعد میں گراموفون اور ریڈیو پر جب یہ قوالیاں بار بار دہرائی جاتیں تو وہ بچے بچے کو ازبر ہو جاتیں حتیٰ کہ عورتیں تک ڈھولک پر

انھیں گانے لگیں۔ اور اس طرح یہ قوالیاں لوک گیت کی شکل اختیار کر گئیں۔ آج بھی یہ قوالیاں مسلم سماج کی زیریں پرتوں میں زبان زد روایت کے ذریعے محفوظ ہیں گو کہ ان کی زبان کافی مسخ ہو چکی ہے۔

قوالی کی ہمہ گیر مقبولیت نے بڑے بڑے ماہرِ فن قوال پیدا کیے جن میں سے بعض یا تو شاعر تھے یا انتخابِ شعر کا اچھا ذوق رکھتے تھے۔ جو قوال خود شاعر تھے انھوں نے مسلم لوک عقائد اور لوک جمالیات کے مطابق مسدس، مخمس، مثنویاں اور غزلیں وغیرہ لکھ کر طبع کرائیں۔ یہ منظومات چار چار آٹھ آٹھ ورقوں پر مشتمل کتابچوں کی شکل میں بازاروں میں فروخت ہوتیں اور گھر گھر میں پہنچ جاتیں۔ یہی منظومات جب شادی بیاہ جیسی تقریبات پر گراموفون پر بجائی جاتیں تو ان کی مقبولیت دلوں میں مزید بڑھ جاتی۔

اس کے علاوہ قرآن ختم کرنے کے بعد جس طرح گھروں میں ملّانیاں بچیوں کو نور نامہ، شہادت نامہ، راہِ نجات وغیرہ پڑھاتی تھیں اُسی طرح یہ کتابچے بھی پڑھائے جانے لگے۔ گویا ان کی حیثیت درسی کتب کی سی ہو گئی۔ جس طرح قوالوں کی کہی اور گائی ہوئی نظمیں طبع ہو کر عوام میں مقبولیت پا جاتی تھیں اُسی طرح جو نظمیں عوام میں پہلے سے مقبول ہوتیں، اُن کو قوال حضرات گا کر گراموفون کے ریکارڈ تیار کروا لیتے مثلاً 'تاجو بہن'، 'چھنن کی برات'، 'بصرے کی برات' (نیرنگ سنبھلی)، 'سسرال نامہ' (شنکری)، 'کراماتِ غوث پاک' (منان)، 'کراماتِ خواجہ' (صابر)، 'ماں کا دل' (شیون) اور اسی طرح 'آثارِ قیامت'، 'اللہ بہت بڑا ہے'، 'روزہ دار بچہ'، 'صبرِ فاطمہ'، 'قصہ آلِ جابر'، 'صبرِ ایوب'، 'فاطمہ کی چادر'، 'بڑھیا نامہ'، 'حسنین کی تختی'، 'روایت بسم اللہ'، 'جورو نامہ'، 'ساس بہو کی لڑائی'، 'قصہ دائی حلیمہ'، 'مناجات'، 'چادر زہرا'، 'رخصتی'، 'مکالمۂ حسین و یزید'، 'دیورانی کا صابن'، 'جورو کی فریاد' وغیرہ۔ اور یہ ریکارڈ جیسا کہ عرض کیا گیا حروف ناشناس عوام میں مذکورہ نظموں کو مقبول بنا دیتے اور یوں ان کے بیشتر اجزا عوام میں زبان زد روایت کا حصہ بنے ہوئے ہیں۔ دیہات کے بازاروں میں اب اردو کے کتابچے خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ گھروں میں بھی اب اردو رسمِ خط سیکھنے کا شوق برائے نام ہی رہ گیا ہے لہٰذا مذکورہ بالا نظمیں کبھی کبھی اگلے زمانے کے عوام کی زبانی ہی

سننے کو مل جاتی ہیں۔

اردو کے لوک ڈرامے

اردو زبان جب اپنی تشکیل کے ابتدائی مراحل سے گزر رہی تھی تو اس وقت قدیم سنسکرت ناٹک کی روایت مختلف صورتوں میں ہندوستان کے طول و عرض میں پھیلی ہوئی تھی۔ اس روایت میں جب مسلم تہذیب کے عناصر شامل ہوئے تو اردو کے عوامی ڈرامے وجود میں آئے۔ اردو ڈرامے کی ابتدا میں پرتگالیوں کے تبلیغی مشن کا بھی بہت بڑا ہاتھ ہے جو کہ ۱۴۹۸ء میں بغرضِ تجارت ہندوستان آئے تھے۔ عبدالعلیم نامی کے بقول:

> "پرتگیز نے گوا کو فتح کرنے کے بعد جب حدودِ سلطنت کو وسعت دی اور مختلف مشنوں کے ذریعے تبلیغی سرگرمیاں شروع کیں تو ان کو ایسی زبان کی ضرورت پیش آئی جو شمالی ہند میں یکساں کام آئے۔ یہ زبان ہندوستانی یا اردو تھی جو اگرچہ ابھی تک سنِ شعور کو نہیں پہنچی تھی پھر بھی تبلیغی ضرورت کے لیے کافی تھی۔ پرتگیز نے اس زبان کو حضرت عیسیٰ کی زندگی کے حالات اسٹیج پر پیش کرنے کا ذریعہ بنایا۔"[۱]

ان قدیم ڈراموں کا کوئی نمونہ ڈاکٹر محمد شاہد حسین کو بھی دستیاب نہ ہو سکا جنھوں نے اردو کے عوامی ڈراموں پر تحقیقی کام کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> "چوں کہ ان ڈراموں میں سے اب کوئی بھی دستیاب نہیں ہوتا اس لیے ان کے بارے میں وثوق سے کچھ کہنا دشوار ہے اور ان سے قطع نظر کی جائے تو واجد علی شاہ کے رہس سے قبل اردو ناٹک کے حوالے صرف ملا غنیمت کی مثنوی نیرنگِ عشق میں، محمد حسین قتیل کی تصنیف ہفت تماشہ میں اور عبدالحلیم شرر کی گزشتہ لکھنؤ میں ملتے ہیں۔"[۲]

دستیاب معلومات کی بنا پر اردو لوک ڈرامے کے ارتقا کی پہلی منزل وہ رام لیلائیں اور راس لیلائیں ہیں جنھیں رام نومی اور جنم اشٹمی کے موقعوں پر محلے کے نوجوان کھیلا کرتے تھے۔ اردو کی ہمہ گیر مقبولیت اور عوام میں اس کے استعمال کی وجہ سے ان لیلاؤں کی

زبان بھی عام طور پر اردو ہی تھی جس کے نقوش آج بھی پائے جاتے ہیں۔ ان لیلاؤں کے بعد اردو لوک ناٹک میں بھنڈیتی یا نقالی، بھگت، پریاں اور پری خانہ، رہس، اسٹیج مثنویاں جوگیا میلے، اندر سبھائیں، ناگر سبھائیں، نوٹنکی سانگ، مغل تماشہ، آغا حشر کے ڈرامے اور اپٹا IPTA کے ڈرامے وغیرہ شامل ہیں۔[۵۳] جن میں سے چند کا تعارف پیش کیا جاتا ہے۔

بھنڈیتی گزشتہ دس سال پہلے تک بھانڈوں کے ذریعے نقلیں پیش کیے جانے کا رواج تھا۔ تاریخی وافسانوی واقعات کو پیش کرنے کے علاوہ تماشبینوں کو ہنسانا بھانڈوں کا خاص پیشہ تھا۔ بھانڈ عام طور پر بذلہ سنج اور حاضر جوابی میں مشاق ہوا کرتے تھے۔ ان کے طنزیہ فقرے بڑے دلچسپ ہوا کرتے تھے۔ راقم الحروف نے اپنے لڑکپن میں بھانڈوں کے ذریعے پیش کیے گئے کھیل مثلاً لیلیٰ مجنوں، سلطانہ ڈاکو وغیرہ دیکھے ہیں۔ ان ڈراموں میں مزاح کا عنصر غالب رہتا تھا۔ مثلاً ایک لاغر گھوڑے کی تعریف ایک بھانڈ یوں بیان کرتا ہے:

گھوڑا ہے۔ گھوڑا ہے عربی
گھانس پھوس کھاتا ہے کربی
ایسا گھوڑا جہاں میں کم نکلے
جس کا ناک پکڑے دم نکلے

گھوڑا دل کا بھوڑا۔ کھائے بہت چلے تھوڑا
گھوڑے کے پیر کے نیچے آیا روڑا
میں نے جبایا کوڑا تو نیچے سوار اوپر گھوڑا

نوٹنکی نوٹنکی کا وجود ہندوستان میں زمانۂ قدیم سے ہے۔ اس عوامی ڈرامے میں مسلمانوں نے بہت سی ترامیم اور اضافے کیے اور اسے اردو کا لباس عطا کیا۔ نوٹنکی کے مکالمے منظوم ہوتے ہیں۔ ان منظوم مکالموں کے لیے چوبولے اور بحر طویل کی ہیئت خاص طور پر مقبول ہوئی۔ بحر طویل دراصل بحر متدارک کو دوچند کر کے بنائی گئی ہے نوٹنکی میں بعض مکالمے غزل، ٹھمری، تادرا، دوڑ، دوہے اور لاونی کے ذریعے بھی

پیش کیے جاتے ہیں لیکن فی زمانہ فلمی گانوں سے زیادہ کام لیا جاتا ہے۔ ذیل میں چند مکالمے پیش کیے جاتے ہیں تاکہ نوٹنکی کی زبان کا اندازہ ہو سکے:

"پکار" (عدلِ جہانگیری) از بحر کانپوری

بحرِ طویل

فریادی: شور ہر سو شجاعت کا ہے ہو رہا، مرحبا آفریں ایسی ہمت کو ہے
ایک ظالم نے بے حد کیا ظلم یہ، اس سے کھٹکا یا آدرِ دولت کو ہے

جہانگیر بادشاہ: ظلم کس نے کیا ہے بتا نام دو، ہوتا ظالم یہاں پر نہیں ماف ہے
خون کا بدلہ خوں یعنی ٹٹ فار ٹیٹ یہی جہانگیر کا ایک انصاف ہے

دوہا

رنگا (راوی) ختم ہوگیا حال یہ سنو اور تحریر
ملک کو ہمراہ لے شہنشاہ جہنہ گیر

چوبولہ

شہنشاہ جہنہ گیر ادھر تشریف محل میں لائے
اُدھر ہر اک درباری نے خوب جو ہر دکھلائے
ایاز خاں بلونت، رتن سنگھ اسی جگہ پر آئے
تیر اندازی پر لوگوں نے ہیں قہقہے لگائے

مغل تماشہ نوٹنکی سانگ کی طرح مغل تماشہ میں بھی عوامی عناصر کی فراوانی ہوتی ہے۔ اس میں مغل دور کے سماج کے ہر طبقے کی نمائندگی ملتی ہے۔ مغل تماشہ اڑیسہ اور اس کے گرد و نواح میں نہایت مقبول ہوا۔ عام طور پہ اس میں کوئی قصہ یا واقعہ نقل کیا جاتا ہے جس میں مغل فوجیوں کی دست درازیوں پہ بھی مزاحیہ انداز میں تبصرہ ہوتا ہے۔ زبان و بیان اور موضوعات و واقعات کے اعتبار سے یہ عوامی صنف سماجی حقیقت نگاری کی عمدہ مثال ہے۔

چوب دار : ابے ائیں اب تک کہاں تھا۔ میرجا صاحب آکے بیٹھا۔ ابھی تک تماکھو پیا نئیں۔ میرجا صاحب گوسہ ہوتے ہیں۔ تم تو ہوکا توڑ دیا۔ کیسے تماکھو پئیں گے؟

حقہ والا : (مرزا صاحب سے) بندہ آپ کے پیچھے پیچھے آتے آتے رانی تالا چلا گیا۔ آپ کا ہوکا رکھ دے کے بندہ گوسل کرنے گیا۔ آکے دیکھا جو بجاری نہ باڑی چھوکرے لوگ مل کے آپ کے ہوکا کو توڑ دے کے اس کا پر جائے جو رکھ پر بیے۔ میں نے دیکھ کے دل میں بڑا الپسوس کیا۔ وہاں سے مارے ایک دم جا کے پہنچا پرانا بھار۔ کبیر کھان کے گودام پر۔ ٹھواں سودا د بجار روپیا دے کے آپ کا باسطے یہ نیا ہوکا مول لے کے لایا۔ آپ یہ ہوکا کا تاریپھ سنیئے۔

گانا

اب تماکھو کا تاریپھ سنیئے۔

گانا

چوبدار : ابے ابھی جاؤ۔ میرجا صاحب کو تو تماکھو پلا دیا۔ جاؤ چلا جاؤ۔

حقہ والا : تماکھو پلا دیا انام و نام کچھ نہیں۔ بولتا ہے چلا جاؤ۔

چوبدار : اے میرجا صاحب، اے میرجا صاحب! ہوکا بردار انعام چاہتا ہے۔

مرزا : اے بلاقیا! اسطے مقام را جا۔ فرسہ نماید ایرا از طویلہ سوں دہ بیس روپیہ حقہ بردار را انعام بدہ۔

چوبدار : تم کو بیس روپیہ انعام مل گیا۔ چلا جاؤ۔

حقہ والا : ہمارا اتنی روپیہ کیا ہوگا۔ اٹھ روج گانجا پینے کو نہیں ہوگا۔

چوبدار : کیا تم اتنا گانجا پیتا ہے؟ میرجا صاحب کا جنم نوکر ہے۔ کوئی اپھیم کھاتا ہے کوئی گولی کھاتا، کوئی دارو پیتا۔ کوئی گانجا پیتا۔ یہ سب کیا ہے؟

نیلا

بنگال میں جاترا کا رواج زمانہ قدیم سے رہا ہے۔ اس کی مقبولیت کے پیشِ نظر اور اس سے متاثر ہو کر وہاں کے مسلمانوں نے اپنی زبان میں اس کی نقل اتار کر نیلا کے نام سے کھیلنا شروع کر دیا۔ حکیم حبیب الرحیم کے بقول "مسلمانوں کے اس بڑے حصے

نے جوار دو کے سوا بنگلہ نہیں سمجھتا ہے اس نیلا یا لیلا کا پرتپاک خیر مقدم کیا۔ سب سے پہلے اندر سبھا کھیلا گیا اور پھر مقامی شاعروں نے بہت سے کھیل تیار کیے اور ہر محلے میں تقریباً یہ آگ بھڑک اٹھی۔ کچھ روز تک ان جاتراؤں اور نیلاوں کا خوب زور شور رہا کہ اچانک تھیٹر کی طرف لوگ متوجہ ہو گئے۔"۵۹ نیلا کے لیے بہت سے نئے ڈرامے تصنیف کیے گئے۔ "بلبل بیمار" مصنفہ احمد حسن وافر ۱۸۸۰ء کے چند مکالمے ملاحظہ کریں:

"پنبے : مت آؤ چاب۔

لال خاں: ارے گدھا دیکھ مکان میں ہوشیاری سے رہنا کوئی اندر آنے نہ پائے۔

پنبے : چوٹی آوے چاب تو؟

لال خاں: کیا بکتا ہے؟

پنبے : بائی آوے تو؟

لال خاں: (آنکھیں لال کر کے اور بعد توقف کے) دیکھ ہوشیاری سے رہنا۔ دروازے پر چوکی دینا پھر تجھ کو میں خوب سا انعام دوں گا۔ نہیں تو تیرا سر میری جوتی۔

پنبے : بہت سا انعام دو گے چاب۔ اگر ہوشیاری سے نہ رہوں چاب تو تمرا چیرہ اور میری جوتی۔" ۶۰

عوامی مجرے

ہندوستان میں قیام جمہوریت کے بعد جب جاگیرداری اور نوابیت کا خاتمہ ہو گیا تو کلاسیکی مجروں پر زوال آ گیا کیوں کہ بالاخانوں کی سرپرستی کرنے والا طبقہ اقتصادی بحران کا شکار ہو گیا۔ لہٰذا بعض طوائفوں نے تھیٹر کی ملازمت اختیار کر لی یا ریڈیو اسٹیشنوں کا سہارا لیا اور جو باقی رہیں انھوں نے عوامی تقریبات میں اپنے فن کا مظاہرہ کر کے روزی روٹی کمانا شروع کر دی۔ اس طرح عوامی مجروں کی روایت قائم ہو گئی۔ ان عوامی مجروں کو شہروں کے علاوہ دیہات میں بھی بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ مختلف سماجی تقریبات پر طوائفوں کے مجروں کا اہتمام کیا جاتا۔ قرب و جوار کے دیہات سے شائقین جوق در جوق ان مجروں میں شرکت کے

لیے آتے اور حسب مقدور پسندیدہ مجروں پر انعام بھی دیتے۔ تماشائی اپنی نشست پر بیٹھے بیٹھے رنڈی (طوائف) کو نوٹ دکھاتے وہ بڑے نازو ادا کے ساتھ ان کے پاس جاتی، شعر کی تکرار کرتی، کبھی کبھی گھونگھٹ کو توسیع دے کر تماشائی کا چہرہ چھپا لیتی اور شعر کے اختتام پر نوٹ لیتی اور اپنے عارضی گھونگھٹ کو ایک جھٹکے کے ساتھ اُلٹ کر اپنی جگہ واپس آجاتی۔ شروع میں لوگ غزلیں پسند کرتے تھے بلکہ پسندیدہ غزلوں کی فرمائش بھی کی جاتی تھی۔ لیکن سنیما کی مقبولیت کے باعث فلمی گانوں کا شوق بڑھا تو غزل کے پرستار کم ہو گئے لہٰذا دیگر عوامی اسٹیجوں کی طرح مجروں میں بھی غزل کی مقبولیت گھٹ گئی۔ اس کے علاوہ عوام اور رنڈی طوائفوں کی موسیقی سے ناواقفیت بھی غزل کی نامقبولیت کا سبب بنی۔ تاہم بعض لوگ ہمیشہ ایسے رہے جن کی پسندیدگی کا محور صرف غزل تھی۔ گزشتہ دس پندرہ سال سے ان عوامی مجروں کا رواج ختم سا ہو گیا ہے۔ کیوں کہ وی سی آر نے تفریح کو آسان اور سستا بنا دیا۔ پھر دیہات میں راتوں کو برات ٹھہرنے کا سلسلہ بھی ختم ہو گیا جس کے باعث عوامی موسیقی کے مظاہروں کے مواقع محدود ہو گئے۔ ان عوامی وسائل سے اردو زبان کو بیحد فروغ ملا تھا۔

قوالی، سوانگ، بھنڈیتی، مغل تماشہ، نیاا اور عوامی مجروں کی وساطت سے بہت سے شعرا کی غزلیں عوام میں مقبول ہو کر لوک غزل کا درجہ اختیار کر گئیں۔ دیہات کے ناخواندہ عوام کو ان غزلوں کے اشعار ازبر ہیں جن کو وہ غیر رسمی محفلوں میں ایک دوسرے کو سنا کر محظوظ ہوتے ہیں حالاں کہ ان غزلوں کی زبان اور اسلوب عوامی روایت میں پہنچ کر بری طرح تبدیلی کے عمل کا شکار ہوئے ہیں۔ ذیل میں چند عوامی غزلوں کے مطلعے پیش ہیں:

ہم نے اس طور سے دن ہجر میں رو کر کاٹے
جس طرح عشق میں فرہاد نے پتھر کاٹے

غم عاشقی سے کہہ دو رہ عام تک نہ پہنچے
مجھے خوف ہے یہ تہمت ترے نام تک نہ پہنچے

آ کر کے میری قبر پر تم نے جو مسکرا دیا
بجلی چمک کے گر پڑی سارا کفن جلا دیا

تصور میں میرے اگر تم نہ ہوتے
گزر جاتی عمرِ رواں روتے روتے

اے مرے ہم نشیں چل کہیں اور چل اس چمن میں اب اپنا گزارا نہیں
بات ہوتی گلوں تک تو سہہ لیتے ہم اب تو کانٹوں پہ بھی حق ہمارا نہیں

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

عشق میں ہم تمھیں کیا بتائیں کس قدر چوٹ کھائے ہوئے ہیں
موت نے ہم کو مارا ہے اور ہم زندگی کے ستائے ہوئے ہیں

اُجاڑ دے میرے دل کی دنیا سکوں کو میرے تباہ کر دے
مگر مری التجا ہے تجھ سے ذرا ادھر بھی نگاہ کر دے

جوشِ دریا میں تھا اس قدر الاماں اونچا ساحل سے طوفاں کا دھارا گیا
اس کو کہتے ہیں قسمت کی ناکامیاں پہلے کشتی گئی پھر کنارا گیا

دن ڈھل گیا سورج کا کہیں نام نہیں ہے
اے وعدہ شکن تیری ابھی شام نہیں ہے

اُن کی زلفیں ہیں اور ہاتھ میرا
سانپ سے کھیلتا ہے سپیرا

رخ سے پردہ ہٹادے ذرا ساقیا بس ابھی رنگِ محفل بدل جائے گا
جو ہے بے ہوش وہ ہوش میں آئے گا گرنے والا جو ہے وہ سنبھل جائے گا

عورتوں کا مذہبی لوک ادب

گزشتہ صفحات میں عورتوں کے لوک گیتوں کا ذکر کیا گیا۔ اس ذیل میں نور نامہ، شہادت نامہ، نوحے، سلام اور مہندی کے گیت وغیرہ بھی آتے ہیں۔ ان نظموں کا پڑھنا عورتیں باعثِ ثواب سمجھتی ہیں۔ گو یہ تمام منظومات مطبوعہ ہیں لیکن مذہبی حیثیت کی حامل ہونے کی وجہ سے حروف ناشناس عورتیں بھی ان کے بیشتر اجزا سن سن کر یاد کر لیتی ہیں اور اکثر راتوں کو ان کی قرأت کرتی ہیں۔ ان سے سن کر چھوٹی بچیاں یاد کر لیتی ہیں اور اس طرح یہ نظمیں زبان زد روایت کا حصہ بن گئی ہیں۔ یہ روایت اتنی ہی قدیم ہے جتنی قدیم یہ نظمیں۔ اور یہ نظمیں سینکڑوں سال پرانی ہیں۔ اس کا اندازہ ان کی زبان سے ہوتا ہے۔ مثلاً نور نامے کے اسلوب سے معلوم ہوتا ہے کہ اٹھارہویں صدی کی تصنیف ہے۔ اس زمانے میں اردو کو ہندی کہا جاتا تھا اس کا پتہ نور نامے کے اس شعر سے ملتا ہے ؎

زبانِ عرب میں یہ تھا لا کلام
لکھا نظم ہندی میں میں نے تمام

اسی طرح شہادت نامے کی زبان بھی بہت قدیم ہے۔ نور نامے اور شہادت نامے کے ساتھ عورتوں کی جذباتی اور عقیدتی وابستگی اس قدر ہے کہ اول الذکر کو جمعرات کے دن پڑھ پڑھ کر وہ بچوں پر دم کرتی ہیں جب کہ آخر الذکر کو محرم کے عشرے میں شربت پر دم کیا جاتا ہے اور گھروں میں خیر و برکت کے لیے مثلِ قرآن احترام سے رکھا جاتا ہے۔ نور نامے میں شمائل نامہ کلمہ نامہ، عہد نامہ بھی شامل ہے اور سب کی قرأت ایک ساتھ ہوتی ہے۔

جنگ نامے

برج تہذیب میں آلہا اور اودل نام کے دو جنگجوؤں کے گرد بہت سے واقعات بنے گئے ہیں۔ قدیم زمانے کی ان شخصیتوں کی مختلف راجاؤں کے ساتھ لڑی گئی جنگوں پر مشتمل طویل رزمیہ نظموں کو آلہا کھنڈ کہا جاتا ہے۔ برسات کے موسم میں جب کسان لوگ فصل بو کر فارغ ہو جاتے ہیں تو چوپالوں پر سارا سارا دن آلہا گائی جاتی ہے جس کے ساتھ کوئی ساز نہیں بجایا جاتا۔ مسلمانوں نے اس سے متاثر ہو کر حضرت علی اور محمد بن حنفیہ وغیرہ سے اسی طرح کے مبالغہ آمیز واقعات گڑھ کر منسوب کر دیے اور ان کو جنگ ناموں کی شکل میں نظم کر کے گانے لگے۔ چوں کہ تحریر و طباعت کے دور میں ان کا آغاز ہوا لہٰذا یہ جنگ نامے زبان زد روایت کا حصہ نہ بن سکے اس کی وجہ ان کی طوالت بھی ہو سکتی ہے۔ پھر بھی بہت سے ناخواندہ افراد کو ان جنگ ناموں کے بعض اجزا ازبر ہیں اور وہ گاہے گاہے احباب کو موسم برسات کی جھڑیوں میں چوپال پر سناتے بھی ہیں۔ عوام کی دلچسپی ان سے اسی طرح وابستہ ہے جس طرح دیگر لوک روایات سے۔ ان جنگ ناموں کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ صرف مطبع نامی لکھنؤ سے "جنگ نامہ حضرت علیؓ" کے ۱۹۰۰ء تک چھ ایڈیشن چھپ چکے تھے۔ یوں تو بے شمار جنگ نامے شاعروں نے تصنیف کیے ہیں جن میں سے بعض طبع زاد ہیں اور بعض پنجابی اور فارسی سے ترجمہ کیے گئے ہیں، لیکن 'جنگ نامہ حضرت علی شیر خدا یعنی جنگِ بیر الالم'، جنگ نامہ محمد حنیف، جنگِ زیتون، جنگِ بابل، جنگ نامہ روم، جنگ نامہ کربلا، اسلام کھنڈ، جنگ نامہ توران خاص طور پر مقبول ہوئے۔ ان جنگ ناموں میں عام طور پر تین بحریں استعمال ہوئی ہیں۔ ایک تو برج بھاشا کے آلہا کھنڈ کی جو بحر میر سے مشابہ ہے:

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

دوسری مثنوی سحرالبیان کی: متقارب مثمن محذوف

فعولن فعولن فعولن فعول/ فعَل

اور تیسری حفیظ جالندھری کے شاہ نامہ اسلام کی: ہزج مثمن سالم

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

میلاد نامے

محفل میلاد النبیؐ جسے عوام میلاد یا مولود شریف کہتے ہیں، کا انعقاد بھی دیگر مسلم لوک عناصر کی طرح غیر اسلامی تہذیبوں سے مستعار لیا گیا ہے۔ ہندوستان میں رام چندر جی، سری کرشن اور عیسائیوں میں حضرت مسیح کا جشنِ پیدائش بڑے اہتمام سے منایا جاتا ہے۔ مسلمان بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے اور انھوں نے سال میں ایک بار نہیں بلکہ جب اور جس نے چاہا تھوڑی سی شیرینی، میلاد خوانوں کے لیے کھانے اور چائے پان کا انتظام کر لیا اور محفلِ میلاد منعقد ہو گئی۔ شہروں میں چوکیوں کی مسند سجائی جاتی ہے جب کہ گانوؤں میں چارپائی پر ایک دری اور چادر بچھا کر مسند بنالی جاتی ہے۔ کسی تپائی پر چراغ اور چارپائی کی پٹی پر تکیہ رکھ لیا جاتا ہے تاکہ اس پر کتابیں رکھی جا سکیں۔ عام طور پر میلاد پارٹی میں ایک راوی ضرور ہوتا ہے جو نثر پڑھتا ہے اور نظم میں قیادت کرتا ہے باقی لوگ اتباع کرتے ہیں اور جہاں قائد کی سانس ٹوٹتی ہے وہیں مصرع پکڑ لیتے ہیں۔ محفل میلاد کے انعقاد کو انتہائی ثواب کا ذریعہ جاننے کی وجہ سے غریب مسلمان اس محفل کا اہتمام سال میں ایک بار ضرور کرتا ہے (سوائے ان کے جو بدعتوں کے مخالف ہیں)۔

میلاد خواں عام طور پر کم پڑھے لکھے یا ناخواندہ ہوتے ہیں۔ ان کی ضرورت کے پیشِ نظر بعض شاعروں نے میلاد نامے تالیف کر دیے ہیں۔ مثلاً میلادِ گوہر (گوہر رام پوری)، میلادِ اکبر (اکبر میرٹھی)، مولودِ سعید، مولودِ طلبش وغیرہ۔ ان کتابوں میں حمد، درود پاک، کی فضیلت، حضرتِ محمدؐ کی پیدائش کا واقعہ مع معجزات اور مختصر سوانح وغیرہ نثری روایتوں اور منظومات کی مدد سے بیان کیے جاتے ہیں۔ محفل کے اختتام پر سارے اہلِ محفل دست بستہ کھڑے ہو کر سلام پڑھتے ہیں۔ اس کے بعد شیرینی تقسیم کی جاتی ہے۔ دیہات میں ایسے میلاد خواں بھی ہوئے ہیں جو ناخواندہ ہوتے ہوئے بھی پورے پورے میلاد نامے حفظ کیے ہوئے ہیں۔ ویسے میلاد کی روایتیں (نثری واقعات) اور منظومات جزوی طور پر سامعین کو بھی ازبر ہو جاتی ہیں۔ یہ سلسلہ زمانہ دراز سے چلا آرہا ہے۔ اس طرح میلاد نامے بیک وقت تحریری و زبانی دونوں روایتوں کا حصہ ہیں۔

نثری لوک ادب

اردو کے نثری لوک ادب میں ضرب الامثال، محاورے، پہیلیاں، عوامی قصے، لطیفے، افسون، جنتر منتر اور فارمولے وغیرہ سبھی کچھ مل جاتا ہے۔ لیکن یہاں بسبب طوالت تفصیل سے ذکر نہیں کیا جارہا ہے۔ صرف اہم اصناف کے چند نمونے پیش کیے جارہے ہیں۔ شہری ہوں یا دیہاتی، عوام الناس اپنی گفتگو میں ضرب الامثال اور محاوروں کا استعمال بہت زیادہ کرتے ہیں۔ یہ کہاوتیں اور محاورے ان کے پیش روؤں کے تجربات و واقعات پر مبنی ہیں اور ان میں ہر طرح کی صورت حال پر صادق آنے کی صلاحیت ہے۔ حتیٰ کہ مبتذل اور فحش ضرب الامثال اور محاورے بھی اپنے اندر بے پناہ ترسیلی قوت رکھتے ہیں۔ مثلاً:

ضرب الامثال و محاورے

۱۔ اندھا بانٹے ریوڑیاں اپنوں اپنوں کو دے۔
۲۔ اندھا گائے بہرا بجائے۔
۳۔ بلّی کو خواب میں چھیچھڑے ہی نظر آتے ہیں۔
۴۔ پرائے مال پہ یا حسین
۵۔ تیلچی کا تیل جلے مشعلچی کی ..... پھٹے
۶۔ مرنے کو دل چاہے کفن کو ..... پھٹے
۷۔ جان نہ پہچان بڑی خالہ سلام
۸۔ مرے کیوں سانس نہیں آئی
۹۔ کسان کا بچّہ کام نہ کرے تو گھام (دھوپ) مرے۔
۱۰۔ گھر میں نہیں دانے امّاں چلیں بھُنانے۔
۱۱۔ دادا مریں گے تو بیل بٹیں گے۔
۱۲۔ بلّی کو پنڈول ہی میٹھا ہے۔
۱۳۔ فوطے کتنے ہی بڑھ جائیں رہیں گے ... کے نیچے ہی۔
۱۴۔ کہے سے کمہار گدھے پہ نہیں چڑھتا ہے
۱۵۔ نہ گو میں اینٹ مارو گے نہ چھینٹ کھاؤگے۔
۱۶۔ رونے کو تو تھیں اوپر سے آ گئے بھیّا۔
۱۷۔ سمدھیانہ اور بنگانہ دور اچھا ہوتا ہے۔
۱۸۔ بارہ برس میں گھورے کی بھی پھرتی ہے۔
۱۹۔ جیسی تیری تل چوکری ویسی میرے گیت۔
۲۰۔ ساجھے کی ہنڈیا چوراہے پہ پھوٹتی ہے۔
وغیرہ۔

محاورے

۱۔ ہڈی ڈال کے کتے لڑانا
۲۔ چونا لگانا
۳۔ ہتھیلی پہ سرسوں جمانا
۴۔ آگ کھانا انگارے ہگنا
۵۔ کتے کی ...... سے خوار ہونا
۶۔ چوہیا کو مار کے گو بر سنگھانا
۷۔ پاد میں سیٹی ملانا
۸۔ ارے ہو کے رہ جانا
۹۔ ٹُھٹے تِل کے درد پیدا کرنا
۱۰۔ سوکھے دھانوں میں پانی پڑنا
۱۱۔ دانہ پانی اٹھنا
۱۲۔ ٹھینٹی پہ ٹاٹ باندھنا وغیرہ۔

پہیلیاں

۱۔ اوپر الاؤ نیچے تلاؤ (تالاب)
(حقہ)
۲۔ ذرا سی ہلدی سب گھر مل دی
(چراغ)
۳۔ ذرا سی تلیا کو دیڑا مُسلیا۔ (کڑھائی)
۴۔ دو ان گھڑے دو کھم گڑے دو دیے
جلیں دو سوپ جلیں۔ (ہاتھی)
۵۔ کٹورے میں کٹورا بیٹا باپ سے بھی گورا۔
(ناریل)
۶۔ ایک پھل کے پانچ رنگ منہ میں جا کر ایک
رنگ (پان)
۷۔ پورے گھر میں پھرائی کونے سے آکے کھڑی
ہوگئی (جھاڑو)
۸۔ ذرا سی ٹڈیا گز بھر چٹیا (سوئی تاگہ)
۹۔ کالے بن میں ٹلوا ناچے (اُسترا)

افسون جنتر منتر اور فارمولے

۱۔ قسم اتارنے کا فارمولا:۔ اکڑی مکڑی دو دھم دھار۔ قسم اتری گنگا کے پار
۲۔ بر (بھر) اتارنے کا منتر:۔ بر ری بر تو کیوں برائی۔ تیرا کاٹا اتنا پانی، تو گئی جیتا کی باڑی،
اُس نے تیری جھاڑا اتاری
۳۔ سر کا درد آنکھنے کا افسون:۔ آیت الکرسی سر لبسی کنپٹی غفار۔ اکھو محمد آنک دو بخشش کرے خدا۔
۴۔ آیت الکرسی:۔ آیت الکرسی ست قرآن توی تو کل تو ہی رحمن باہر بھیتر میں قرآن سنگ میں ہے سبحان آیت الکرسی
ہزاری پیر صاحب کی سواری۔

مٹی کے نئے برتن پاک کرنے کا فارمولا: جنگل کی مٹی کمہار کا چاک محمد کے کلمے سے ہو جا پاک

عوامی قصے

عوامی قصوں کی روایت دنیا کے تمام نثری لوک ادبوں کا سب سے قیمتی سرمایہ ہے۔ ان قصوں میں حیاتِ انسانی اپنی فطری بوقلمونیوں کے ساتھ جلوہ گر نظر آتی ہے۔ ان قصوں کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ واقعہ کسی بادشاہ کا بیان کیا جاتا ہے لیکن کہانی کے لسانی و تہذیبی عناصر راوی کے اپنے معاشرے سے تعلق رکھتے ہیں خواہ وہ معاشرہ انتہائی پسماندہ ہو۔ مثلاً دیہات میں ایک راجہ کی کہانی اس طرح بیان کی جاتی ہے "ایک باسا تھا۔ اس کے چھ بیبیں تھیں۔ ان چھیوں سے کوئی اولادنی (نہیں) تھی۔ اس نے ساتیں بیبی کری۔ اس کے کھسی بیدا ہونے کو ہوئی تو اس نے اپنی سوتنوں سے پوچھا کہ تمارِیاں (تمھارے یہاں) بچے کی بیدا اس کیسے ہوئے ہے۔ سوتنوں نے گے سوچ کر کہ اگر اس کے اولاد ہوگئی تو گھر میں ہماری گدر (قدر) کم ہو جائے گی' اس سے کیا کہ ہمارِیاں جس عورت کے کھسی بیدا ہونے کو ہوئے ہے تو کھُٹنے کے عینے میں اس کا سر دبدے ہیں۔ جب اس کے بچہ پیدا ہونے کو ہوا تو اس کا سر عینے میں دبدیا۔ اس کے ایک لڑکا اور ایک لڑکی بیدا ہوئی۔ سوتنوں نے بچوں کو تو ایک ہنڈیا میں رکھ کر گھورے پہ پھینک دیا' اوران کی جگہ اینٹ پتھر رکھ دیے۔" (بجلی بادشاہ: شجاعت پور بریلی کا ایک عوامی قصہ) مذکورہ اقتباس میں جو کلچر پیش کیا گیا ہے وہ بادشاہوں کی نہیں بلکہ دیہات کے کسانوں کی زندگی کا ترجمان ہے اور زبان روہیل کھنڈ کے دیہات کی اردو ہے۔

اردو کے عوامی قصوں کی ساخت میں ہندو دیومالا، مسلم اساطیر، توہمات اور ہندوستان کی پسماندہ تہذیبوں و تمدن کا امتزاج شامل ہے۔ بعض قصوں نے اردو، فارسی، عربی، سنسکرت اور پشتو کی کلاسیکی داستانوں سے مواد حاصل کیا ہے۔ یہ عوامی قصے تھوڑی بہت تبدیلیوں کے ساتھ پورے برصغیر بلکہ دیگر ممالک میں بھی رائج ہیں مثلاً 'پائیں باغ'، 'چمن گھسیرا'، 'کل کا گھوڑا'، 'مومی مرغا'، 'ہنستی جھپالی بولتے پان'، 'انار شہزادی'، 'باون پریوں کا تماشہ'، 'اندھیری باغ'، 'گیندبادشاہ زادی'، 'راجہ نل' وغیرہ۔ اگر ان کہانیوں کا بغور مطالعہ کیا جائے تو برصغیر کی مشترکہ تہذیب کے عناصر کی شناخت بآسانی کی جاسکتی ہے۔

لطیفے

لطیفوں کو اگرچہ کسی عالم لوک ادب نے عوامی ادب پر لکھی گئی اپنی تصانیف میں شامل نہیں کیا ہے لیکن لوک ادب کی اس قدیم اور غالباً شدت آمیز تعریف پر کہ، لوک تخلیق کے خالق کا کوئی سراغ نہیں ملتا، سب سے زیادہ لطیفے ہی کی صنف پوری اترتی ہے کیوں کہ دنیا بھر میں پھیلے ہوئے بے شمار لطیفوں میں سے کسی ایک کے خالق کا بھی آج تک کوئی سراغ نہیں مل سکا۔ ہو سکتا ہے کہ بعض بذلہ سنج لوگ لطیفے گڑھ کر لوگوں کو سناتے ہوں لیکن انھوں نے ان پر کبھی اپنے نام کا لیبل چسپاں نہیں کیا لہٰذا یہی سمجھا گیا کہ یہ لطیفے پہلے ہی سے رائج ہوں گے۔ لطیفے ری کریائیشن کی بھی سب سے عمدہ مثال ہیں۔ ایک لطیفہ دنیا کی تمام قوموں میں آپ کو مل سکتا ہے لیکن ہر جگہ اس کا ڈھانچہ دوسری جگہوں سے مختلف ہوگا۔ لطیفوں کی ایک بہت بڑی تعداد جنسی موضوعات پر مشتمل ہے جنھیں پڑھے لکھے لوگوں نے NON-VEG. کی اصطلاح دی ہے۔ اس قسم کے لطیفوں میں مزاح بہت زیادہ ہوتا ہے لہٰذا شائستہ اور مہذب کہی جانے والی سوسائٹیوں میں بھی ان کی بہت پذیرائی ہوتی ہے البتہ ان کا استعمال غیر مخلوط، بے تکلف دوستوں کی محفل ہی میں ہو سکتا ہے۔ بعض لطیفے بے دین، بد کردار اور احمق لوگوں پر طنز کی بہترین مثال ہیں۔ غرض کہ لطیفہ وہ صنف ادب ہے جو سماج کے تضادات کو مزاح اور طنز کی شکل میں پیش کر کے نہ صرف باشعور لوگوں کو بیدار کرتا ہے بلکہ ایک زبردست ذریعہ تفریح بھی مہیا کرتی ہے۔

اردو لوک ادب کی مذکورہ اصناف میں سے بعض کا رواج اب ختم ہو چکا ہے۔ جدید ذرائع تفریح نے روایتی لوک ترسیلی ذرائع کی اہمیت ختم کر دی ہے اور عوام کی دلچسپیوں کا رخ دوسری سمتوں میں موڑ دیا ہے۔ ہماری تہذیبی وراثت کو تباہ کرنے میں سب سے زیادہ ہاتھ ٹیلی ویژن کا ہے۔ گزشتہ زمانے میں شرفاء اپنے لڑکوں کو چار بیت، سوانگ، عوامی مجروں اور بھانڈوں کے تماشوں وغیرہ میں نہیں جانے دیتے تھے تاکہ ان میں ناپسندیدہ اوصاف نہ پیدا ہو جائیں۔ لیکن آج ٹیلی ویژن پر انھیں ہر طرح کے پروگرام دیکھنے کی مکمل آزادی ہے حتیٰ کہ والدین اپنی لڑکیوں کے ساتھ بیٹھ کر جنسی اشتعال پیدا کرنے والے پروگرام دیکھنے میں کوئی عار محسوس نہیں کرتے۔

ع جو چاہے غرب کا حسن کرشمہ ساز کرے۔

مغرب کے زیر اثر ہماری بچی کھچی لوک روایات بھی تیزی سے فنا ہوتی جارہی ہیں۔ ان میں جو باقی ہیں ان پر تفصیلی کام کی ضرورت ہے تاکہ کل جب اس جہانِ رنگ و بو پر (خدانخواستہ) صرف مغربی تہذیب کی حکمرانی ہو تو آئندہ نسلیں اپنی مرحوم تہذیبوں کے آثار کتابوں ہی میں دیکھ سکیں۔ اسی خیال کے پیشِ نظر چہاربیت کی روایت کو آئندہ ابواب میں محفوظ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

حواشی

۱۔ یونگ، "کردار کے نمونے اور آرکی ٹائپ"، مضمون مشمولہ "شخصیت کے نظریات"، مدیر و مترجم ساجدہ زیدی، ۱۹۸۵ء، ص ۱۶۴، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی۔

۲۔ فرمان فتح پوری (مدیر)، "اردو نثر کا فنی ارتقاء" کراچی، پہلا ایڈیشن، ص ۵۱

۳۔ ہمدانی، رضا، ۱۹۷۷ء، "سائیں احمد علی پشاوری" لوک ورثے کا قومی ادارہ، اسلام آباد (پاک)، ص ۹۔

۴۔ انٹرنیشنل ڈکشنری آف ریجنل یوروپین ایتھنولوجی اینڈ فوک لور (انگریزی)، جلد اول، ص ۱۲۶

۵۔ کولیرس انسائکلوپیڈیا، جلد ۱۰، امریکہ ۱۹۸۳، ص ۱۲۹ (انگریزی)

۶۔ ورلڈبک انسائکلوپیڈیا جلد ۷، امریکہ، ۱۹۸۳، ص ۲۸۵ (انگریزی)

۷۔ انٹرنیشنل ڈکشنری آف ریجنل یوروپین ایتھنولوجی اینڈ فوک لور، جلد اول، ص ۲۴۳

۸۔ ورلڈبک انسائکلوپیڈیا، جلد ۷، ص ۲۸۴

۹۔ کولیرس انسائکلوپیڈیا، جلد ۱۰، ص ۱۲۹

۱۰۔ انٹرنیشنل ڈکشنری آف ریجنل یوروپین ایتھنولوجی اینڈ فوک لور، جلد اول، ۱۹۶۰ء، ڈنمارک، ص ۱۳۵

۱۱۔ اسٹینڈرڈ ڈکشنری آف فوک لور جلد اے ۔ I ، ۱۹۴۹ء نیویارک، ص ۳۹۸ (انگریزی)

۱۲۔ ایضاً ایضاً

۱۳۔ اسٹینڈرڈ ڈکشنری آف فوک لور، جلد اے۔ آئی، ۱۹۴۹ء، نیو یارک، ص ۳۹۹

۱۴۔ ایضاً ایضاً

۱۵۔ ایضاً ص ۴۰۰

۱۶۔ ایضاً ص ۴۰۳

۱۷۔ ایضاً ایضاً

۱۸۔ ورلڈ بک انسائکلوپیڈیا، ج ۷، ص ۲۸۵

۱۹۔ ایضاً ایضاً

۲۰۔ ایضاً ایضاً

۲۱۔ نیٹل، برونو، ۱۹۶۲ء، "این انٹروڈکشن ٹو فوک میوزک اِن دی یونائٹڈ اسٹیٹس"، امریکہ ص ۳

۲۲۔ ایضاً ص ۵

۲۳۔ ایضاً ایضاً

۲۴۔ ایضاً ایضاً

۲۵۔ ایضاً ایضاً

۲۶۔ ایضاً ایضاً

۲۷۔ بیری، فلپ، بحوالہ نیٹل برونو ۱۹۶۲ء، ایضاً ایضاً

۲۸۔ نیٹل، برونو، ۱۹۶۵ء، "فوک اینڈ ٹریڈیشنل میوزک آف ویسٹرن کانٹی نینٹس، امریکہ ص ۱۰۷

۲۹۔ فاروقی، اظہر علی، ۱۹۸۱ء "اتر پردیش کے لوک گیت" دہلی، ص ۳۷

۳۰۔ خان، نواب سید رضا علی، "سنگیت ساگر" ج ۴، رام پور، پہلا ایڈیشن، ص الف۔ واؤ

۳۱۔ اختر، شکیلہ، "بہار کے لوک گیت" مشتمولہ 'آج کل' لوک ادب نمبر، جنوری ۱۹۵۷، ص ۱۸

۳۲۔ سحر، ابو الفیض، "دکنی لوک گیت" مشتمولہ 'آج کل' لوک ادب نمبر جنوری ۱۹۵۷، ص ۲۱

۳۳۔ وششٹ، جاوید، "ہریانے کے لوک گیت" ایضاً ص ۲۹

۳۴۔ سحر، ابو الفیض، "دکنی لوک گیت"، ایضاً ص ۲۲

۳۵۔ ایضاً ایضاً

۳۶۔ خاور، بدیع الزماں، ''مہاراشٹر کے لوک گیت'' مشتملہ آج کل' لوک ادب نمبر، جنوری ۱۹۷۵ء، ص ۴۴

۳۷۔ سحر، ابوالفیض، دکنی لوک گیت، 'آج کل' لوک ادب نمبر جنوری ۱۹۷۵ء، ص ۲۱

۳۸۔ وششٹھ، جاوید، ''ہریانے کے لوک گیت'' ایضاً ص ۲۹

۳۹۔ ایضاً ایضاً

۴۰۔ خاور، بدیع الزماں، ''مہاراشٹر کے لوک گیت'' ایضاً ص ۴۴

۴۱۔ سحر، ابوالفیض، دکنی لوک گیت' آج کل' لوک ادب نمبر، جنوری ۱۹۷۵، ص ۲۱

۴۲۔ شیرانی، حافظ محمود خاں، ۱۹۸۸ء، ''پنجاب میں اردو'' اسلام آباد (پاک)، ص ۳۰۳

۴۳۔ سحر، ابوالفیض، دکنی لوک گیت، 'آج کل' لوک ادب نمبر، جنوری ۱۹۷۵، ص ۲۲

۴۴۔ ایضاً ایضاً

۴۵۔ ڈبائیوی، کنول، ''اردو کا عوامی ادب۔ سوانگ یا نوٹنکی'' مشتملہ 'اردو میں لوک ادب' مرتب، قمر رئیس'
دہلی ۱۹۹۰ ص ۹۹

۴۶۔ ایضاً ایضاً

۴۷۔ فاروقی، اظہر علی، ۱۹۸۱ء، ''اتر پردیش کے لوک گیت'' دہلی، ص ۳۳۴

۴۸۔ ایضاً ایضاً

۴۹۔ پرساد، اونکار، ۱۹۸۷ء، ''فوک میوزک اینڈ فوک ڈانسز آف بنارس'' کلکتہ، ص ۱۲

۵۰۔ فاروقی، اظہر علی، ۱۹۸۱، اتر پردیش کے لوک گیت'' دہلی، ص ۴۸۲

۵۱۔ نامی، عبدالعلیم، بحوالہ ڈاکٹر محمد شاہد حسین، ۱۹۹۲ء، ''عوامی روایت اور اردو ڈرامہ'' دہلی، ص ۳۵۔۳۶

۵۲۔ ایضاً ص ۳۶

۵۳۔ ایضاً ص ۳۶ ۔ ۶۶

۵۴۔ کانپوری، بحر، سنگیت پکار، اٹھارہواں ایڈیشن ۱۹۶۲ء، کانپور، ص ۴ ۔ ۵

۵۵۔ حسین، ڈاکٹر محمد شاہد، ۱۹۹۲ء، ''عوامی روایت اور اردو ڈرامہ'' دہلی ص ۱۲۷

۵۶۔ بحوالہ شفیع تیغ پوری، ۱۹۹۰ء، ''مغل شاہنشاہت میں یوپی جس کی گیا ارفن کا قلمی مقالہ'' ص ۱۲۰

۵۷۔ نامی، عبدالعلیم، بحوالہ ڈاکٹر محمد شاہد حسین، ۱۹۹۲ء، ''عوامی روایت اور اردو ڈرامہ'' دہلی ص ۱۲۹

۵۸۔ بحوالہ ڈاکٹر محمد شاہد حسین، ایضاً ص ۱۳۵

دوسرا باب

چہار بیت کا تاریخی پس منظر

اردو چہار بیت پر قلم اٹھانے والوں نے اس کی ایجاد کا سہرا افغانستان کے سرحدی پٹھانوں کے سر باندھا ہے اور رام پور میں عبدالکریم خاں غزنوی کو اردو چہار بیت کا باوا آدم قرار دیا ہے۔ جہاں تک چہار بیت کے ماخذ کا تعلق ہے تو اس سلسلے میں جیمز ڈار مسٹٹر کی رائے استثنائی کا درجہ رکھتی ہے۔ مسٹٹر وہ پہلا محقق ہے جس نے پشتو لوک گیتوں پر باقاعدہ کام کیا ہے۔ اس کی فرانسیسی کتاب "شاں پوپولیر دیس افغاں" ۱۸۸۸ء میں پیرس سے شائع ہوئی تھی جس میں افغان لوک گیتوں کا بیش قیمت انتخاب پیش کیا گیا ہے۔ اس انتخاب میں چہار بیتوں کی بھی اچھی خاصی تعداد شامل ہے۔ ڈار مسٹٹر کی تحقیق کے مطابق چہار بیت جسے پشتو میں چاربیتہ کہا جاتا ہے، کے گانے والے اکثر ہندی النسل ہوتے ہیں اور اس کا اسلوب اور ہیئتیں بھی ہندستان سے مستعار لیے گئے ہیں۔ وہ لکھتا ہے:

"AINSI LE PERSONNAL CHANTANT DE LA POÉSIE POPULAIRE AFGHANE N'EST PAS AFGHAN DE RACE. SES PROSÉDÉS SONT EGALEMEN EMPRUTÉS DU DEHORS. LES FORMES OÙ SE MOULE LA POÉSIE POPULAIRE AFGHANE SONT D'E ORIGINE INDIENNE."[1]

ترجمہ: لہٰذا پاپولر افغان شاعری کے گلوکار افغان نسل کے نہیں ہیں — یہ اسلوب بیرون ملک سے مستعار لیا گیا ہے۔ جس ہیئت میں پاپولر افغان شاعری نے خود کو ڈھالا ہے وہ ہندی الاصل ہے۔"

ڈارمسٹٹر نے اس کتاب میں چہار بیت کا قدرے تفصیل سے ذکر کیا۔ اس نے چہار بیت گانے والوں کی سماجی حیثیت اور پیش کش کے طور طریقوں کے علاوہ ان کی عادات و خصائل کا بھی اجمالی طور پر ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ چہار بیت پیش کرنے والے اگرچہ غیر افغانی ہوتے ہیں لیکن وہ اپنی تخلیقات میں افغان عوام کے سنسکاروں کو عمدگی کے ساتھ سموتے ہیں۔ کیوں کہ افغان تو بس دو ہی کام کر سکتا ہے زراعت یا سپہ گری۔ باقی پیشے نچلی ذاتوں کے لیے مخصوص ہیں۔ جو لوگ گانے کا کام کرتے ہیں انھیں ڈوم، لوم یا روم کہا جاتا ہے۔ افغانستان میں یہ اصطلاح خاص طور پر سیلانی گویوں (WANDERING MINSTRALS) کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ ڈوم ذات کے علاوہ عام دیہاتی لوگ بھی گانے کا شوق رکھتے ہیں۔ وہاں ذات پات کا نظام ہندوستان کی طرح سخت نہیں ہے۔ اس لیے ایک غیر ڈوم بھی ڈوم کا مقابلہ کر سکتا ہے۔ البتہ اس کا سماجی مرتبہ کمتر ہی ہوگا مثلاً نوشارہ کا محمد دین تیلی، نورال، پن بھٹیارا، سکھوں کے دور کا امانت مالی، عجم دھوبی، مقصود گُل جولاہا وغیرہ۔ پختون عوامی جگہوں پر اپنے فن کا مظاہرہ کرنے کو توہین سمجھتا ہے۔ اُس میں اپنے نسب کا غرور ہوتا ہے۔ ایک مشہور چہار بیت خواں میرا کی ماں ڈومنی تھی۔ باپ بچپن ہی میں مر گیا تھا۔ ماں نے اسے پالا پوسا، گانا بجانا سکھایا اور وہ ڈوم ہو گیا۔ چہار بیت گانے والے مسلمانوں کے علاوہ ہندو اور سکھ بھی ہوتے ہیں جو اپنے مسلم ججمانوں کو خوش کرنے کے لیے ان کے پیروں اور فقیروں کی مدح سرائی کرتے ہیں۔ سکھیا (ہندو) نعت خوانی کرتا تھا۔ سورج پہلے سکھوں اور بعد میں افغانوں کی فتوحات کی مدح بیان کرتا تھا۔ [3]

افغانستان میں پشتو کے ساتھ ساتھ پنجابی کی ایک بولی 'ہندکو' چہار بیت کا بھی رواج تھا۔ اس عوامی روایت کا تعلق وادی پشاور، کوہاٹ، نوشہرہ کلاں، اکوڑہ خٹک، ملاجی ٹولہ اٹک، چھچھ اور ضلع ہزارہ کے وسیع و عریض سبزہ زاروں سے کافی عرصے تک رہا۔ ان مقامات پر خال خال چہار بیت خواں اب بھی بقیدِ حیات ہیں۔ [4]

پشتو اور ہندکو چہار بیت گانے والوں کی جماعت کو گنڈی کہا جاتا ہے [۱] گنڈی کی
تشکیل و تنظیم خیال (ایک عوامی روایت جو کلاسیکی صنفِ موسیقی 'خیال' سے یکسر مختلف ہے)
کھری (مرزا پور، بنارس، الہ آباد اور کلکتہ وغیرہ میں رائج چہار بیت کی مانند ایک عوامی موسیقی)
اور چہار بیت کے اکھاڑوں کی طرح ہوتی تھی [۲] مقابلوں کا انداز بھی ہندوستانی تھا۔ ڈوم
نسل بھی ہندوستان سے تعلق رکھتی ہے۔ گانا افغانوں کا شوق تھا۔ جہاں تین افغان ہوتے
وہاں ایک گویا ضرور ہوتا۔ اکثر شام کو چوپال پر لوگ جمع ہوتے۔ یکایک ایک آدمی اٹھ
کھڑا ہوتا اور گانا شروع کر دیتا۔ شوق کا یہ عالم تھا کہ ہوسکتا ہے وہ کسی قتل میں ماخوذ
ہو اور کل منصفوں اور جلادوں سے بچنے کی خاطر پہاڑوں میں چھپتا پھرتا ہو لیکن آج وہ
جھوم جھوم کر گا رہا ہے۔ رسمی تعلیم نہ ہونے کے باوجود یہ لوگ اپنے پیشے میں کامل مہارت
رکھتے تھے۔ نومشق گوئیے کو اکھاڑے کا استاد تربیت دیتا تھا۔ پہلے اپنے پیش رو
عوامی شاعروں اور بعد میں بڑے اساتذہ، خوش حال خاں خٹک، رحمان بابا وغیرہ کا کلام
سکھاتا تھا اور گانے کے اصول و قواعد سے انھیں واقفیت بہم پہنچاتا۔ انھیں چوپال پر
لے جاتا جہاں خبروں کے تبادلے کے لیے لوگ جمع ہوتے تھے۔ وہاں چہار بیت سرائی
کی محفل غیر رسمی طور پر شروع ہو جاتی اور شاگرد اپنے استاد کے ساتھ کلام سناتے۔
بڑے اجتماعات میں بھی استاد اپنے شاگردوں کے ساتھ فن کا مظاہرہ کرتا اور جو انعام
ملتا اس کا نصف شاگردوں میں تقسیم کر دیتا تھا۔ مثل مشہور تھی کہ ایک اچھا ڈوم تو
رئیس ہی ہو کر مرتا ہے۔ [۳] میرا ڈوم کا دیوان "زخمے" کے نام سے شائع ہو گیا تھا،
لہٰذا اس کی بہت شہرت تھی جس کی وجہ سے اس کا بھاؤ بڑھ گیا تھا اور وہ پچاس روپئے
سے کم میں زبان نہیں کھولتا تھا۔ حاکم پشاور کے لڑکے کی شادی میں اس نے پانسو روپے
لیے تھے۔ اس زمانے میں ہندوستان کے پانسو روپیے فرانس کے ایک ہزار فرینک کے
برابر ہوتے تھے۔ جب شاگرد کے اندر یہ اعتماد پیدا ہو جاتا کہ وہ اپنے شہ پر کھول کر
آزادانہ پرواز کر سکے تو وہ استاد کو چھوڑ کر اپنا الگ اکھاڑا قائم کر لیتا، اپنے نام سے

کلام پڑھنے لگتا اور استاد بن جاتا۔ ان کے پیشے میں سرقہ سے زیادہ کسی چیز کی اہمیت نہیں تھی۔ زیادہ تر ڈوم دوسروں کی چرائی ہوئی غزلوں اور چہار بیتوں میں اپنا تخلص ڈال کر شاعر بن جاتے۔ اس سلسلے میں ایک کہاوت مشہور تھی۔ "بس کوہ شاملکہ پہ آخر دَ ڈوھلہ" (بس کرو شامل آخر میں آپ کا تخلص ہی اصلی ہے)۔ میراڈوم کے پاس قدیم شاعروں کے کلام کا وافر ذخیرہ موجود تھا جس میں وہ اپنا تخلص ڈال لیا کرتا تھا۔ اس کے دیوان "زخمے" کے بارے میں بھی لوگوں کا خیال تھا کہ وہ سرقہ ہے۔ ان چوپالوں اور عام جلسوں کے علاوہ چہار بیت کے پروگرام شادی بیاہ کی تقریبوں، عرس، میلوں اور مذہبی تقریبات پر بھی منعقد ہوتے تھے۔ لوہڑی وغیرہ کے تہواروں پر مندروں پر بھی چہار بیت کی محفلیں آراستہ کی جاتی تھیں۔ پشاور کے بازار کریم پورہ میں ایک عظیم الشان مندر اب بھی موجود ہے جو مرکزی حیثیت رکھتا ہے اور سوالاکھ کی گدی کے نام سے مشہور ہے۔ یہاں بھی بعض موقعوں پر چہار بیت کی محفلیں منعقد ہوا کرتی تھیں ۸؎

ہندوستان کی طرح افغانستان میں بھی چہار بیت اکھاڑوں میں باہمی عصبیت، رشک، بغض وحسد اور باہمی چشمک جیسی خصوصیات پائی جاتی تھیں۔ ہر اکھاڑے کا ایک استاد اور ایک خلیفہ ہوتا تھا۔ استاد اپنے اکھاڑے کو کلام لکھ کر دیتا تھا۔ اس کا کلام کسی دوسرے اکھاڑے کو پڑھنے کی اجازت نہیں ہوتی تھی۔ مقابلوں میں حریف اکھاڑے ایک دوسرے پر چوٹ کرنے سے نہیں چوکتے تھے۔ یہاں تک کہ ایک دوسرے کی ذاتیات پر بھی حملے کیے جاتے تھے۔ بقول رضا ہمدانی:

> "قدیم چار بیتہ عروج پر پہنچا تو پھر ہمعصر شعرا ایک دوسرے کو فی البدیہہ شعر کہنے کی دعوت دیتے۔ موضوع طے کر لیا جاتا اور اساتذہ اپنی اپنی بساط کے مطابق محفل ہی میں کھڑے کھڑے شعر کہتے۔ اس صنف کو ہندکو اور پشتو میں "سم دستی" (شتم دستی) کا نام دیا جاتا ہے۔ اس مقابلے میں ہار جیت کا فیصلہ کوئی مشکل نہیں ہوتا تھا۔ جو شاعر بھی فی البدیہہ کہتے ہوئے عاجز آگیا وہ گویا ہار گیا۔ لیکن آج تک سر محفل کم ہی کوئی شاعر ہارا ہے۔" ۹؎

پشتو اور ہندکو چہاربیت کی پیش کش کا انداز بھی ہندوستانی ہے۔ رضا ہمدانی لکھتے ہیں:

"سربرآوردہ چاربیتہ گو شاعر یا پھر چاربیتہ خواں (جو شاعر نہیں ہوتا) کے ساتھ دو تین ہمنوا ضرور ہوتے ہیں۔ استاد مصرع اٹھاتا اور ہمنوا اس کی ہمنوائی کرتے۔ چاربیتہ کی پیش کش میں ساز کا ہونا لازمی ہے۔ عموماً ڈھول، سُرنا اور چھپڑیں یا مجیرا استعمال ہوتا ہے۔ سرنا ایک کی بجائے دو افراد بجاتے ہیں تاہم مجلس میں کبھی کبھی رباب، دف یا گھڑا بھی شریک کرلیا جاتا ہے۔" [۱۰]

اس اقتباس میں جن سازوں کا ذکر آیا ہے وہ (دف کو چھوڑ کر) سب کے سب ہندوستان کی لوک اور کلاسیکی موسیقی میں صدیوں سے استعمال ہوتے آرہے ہیں۔ پشتو اور ہندکو چاربیتہ کے موضوعات میں بھی ہمیں ہندوستان کی لوک اور کلاسیکی موسیقی کا اثر غالب نظر آتا ہے۔ مثلاً چاربیتہ میں مشہور ملی واقعات، قدیم روایات، سُنی سنائی کہانیاں، تاریخی داستانیں، انبیائے کرام کے معجزات، جنگوں کے تذکرے، اولیائے عظام کی منقبتیں، چیستاں، پہیلیاں اور عشق و محبت کے قصے پیش کیے گئے ہیں۔ یہ وہ موضوعات ہیں جو ہندوستان میں پندرھویں صدی سے دُھرپد، خیال (کلاسیکی صنفِ موسیقی)، بشن پد، کرکہ، ساد ھرا، چھند، مانگل، جکری اور کجری وغیرہ میں پیش کیے جاتے رہے ہیں۔ [۱۱]

مذکورہ بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ہندکو اور پشتو چہاربیت اپنی ہئیتوں، انداز پیش کش اور اسالیب و موضوعات کے اعتبار سے ہندی الاصل ہے۔ لہٰذا عوامی روایت کی حیثیت سے اس کا سرچشمہ افغانستان کی بجائے ہندوستان میں تلاش کرنا چاہیے۔ ایسا نہیں کہ افغانستان کی اپنی اصل روایات نہیں ہیں۔ شاید ہی کوئی ملک ایسا ہو جہاں کے عوام اپنے تہذیبی سرچشموں سے پیدا شدہ اصل لوک سرمائے سے محروم ہوں لیکن یہ حقیقت بھی اپنی جگہ مسلّم ہے کہ مختلف قوموں کے باہمی ارتباط کے نتیجے میں ایک ملک کے عوام کا اجتماعی شعور دوسرے ملک کے عوام کا اجتماعی شعور

بن جاتا ہے اور ایک مشترک تہذیبی رویے کی شکل اختیار کرلیتا ہے۔ ان قوموں میں اگر ایک نسبتاً کم ترقی یافتہ ہے تو وہ اپنے سے زیادہ ترقی یافتہ قوم سے تہذیبی عناصر اخذ کرنے کا رجحان رکھتا ہے۔ مسلمانوں کی آمد کے بعد ہندوستان جو کہ تہذیبی اعتبار سے پہلے ہی کافی تنوع رکھتا تھا ایک ایسی ہندلمانی تہذیب کا گہوارہ بن گیا جس کی مثال دنیا کے کسی بھی ملک میں نہیں پائی جاتی۔ انسانی گروہوں میں ایک نفسیات پائی جاتی ہے جس کے تحت وہ اپنی تہذیب میں مسلسل اضافے کرتے رہنے کی طرف مائل ہوتے ہیں اس کے لیے یا تو وہ آزادانہ طور پر چیزیں اختراع کرتے ہیں یا دوسری تہذیبوں سے خوشہ چینی کرتے ہیں۔ افغانستان اور ہندوستان خاصی مدت تک ایک مشترک نظام حکومت کا حصہ رہے ہیں۔ اس مدت میں ہندوستان نے بہت سی چیزیں افغانوں سے حاصل کیں مثلاً لباس، کھانے، ذخیرۂ الفاظ اور طرز معاشرت وغیرہ۔ لیکن موسیقی کے میدان میں ہندوستان کو ہر زمانے میں فوقیت حاصل رہی ہے لہٰذا افغان عوام نے براہ راست ہندوستان سے اصنافِ موسیقی کا درس لے کر انھیں اپنی تہذیب کا جزو لاینفک بنالیا۔ اگر شمالی ہند اور افغانستان کی طرز معاشرت کا تقابلی جائزہ لیا جائے تو بہت سی چیزیں دونوں جگہ یکساں نظر آئیں گی۔ ہندوستان کا مسلم سماج کافی حد تک افغانی تہذیب و تمدن سے متاثر ہے۔ لیکن جیسا کہ عرض کیا گیا فنِ موسیقی میں افغان ہندیوں کے شاگرد ہیں۔ بدھ مت کے زمانۂ عروج میں ہندوستانی موسیقی ایشیا کے کونے کونے تک پہلے ہی پہنچ چکی تھی اس پر قرونِ وسطیٰ کے ہندوستان میں مسلمانوں کی ایشیا گیر پیمانے پر آمد و رفت اور مہاجرت سونے پر سہاگہ ثابت ہوئی۔ ایرانی و عربی موسیقی پر قدیم زمانے میں ہندوستانی اثرات کے بہت سے علمائے موسیقی قائل ہیں۔ مثلاً ریاستِ رام پور کے آخری فرماں روا سیّد رضا علی خاں نے لکھا ہے:

> ”دنیا میں ہماری ہندوستانی موسیقی کو اوّلیت کا درجہ حاصل ہے....
> ہندوستان کا یہ قدیم فن افغانستان کے راستے دربار ایران تک پہنچا

جس کو حکماء نے اپنی آغوشِ شوق میں لے کر فنونِ حکمت کا ایک حصہ بنالیا۔"[۲۲]

قدیم تہذیبی روابط کے باعث ہندوستان کی عوامی موسیقی کی بعض اصناف افغان تہذیب کا حصہ بن گئیں۔ ان عوامی روایات میں ایک چہاربیت کی روایت بھی تھی۔ اگرچہ لفظ چہاربیت فارسی کی "چہاربیتی" سے ماخوذ ہے لیکن اس روایت کے باقی تمام اجزا ہندوستانی ہیں۔ رضا ہمدانی پشتو میں "چاربیتہ" کا آغاز سولھویں صدی سے بتلاتے ہیں۔[۲۳] یہ وہ زمانہ ہے جب شمالی ہند میں دھرپد اور خیال گائکی کا بہت زور تھا۔ خاص طور پر خیال گائکی کی کلاسیکی روایت نے عوام کو بھی حد درجہ متاثر کیا تھا۔ بعد کے زمانے میں اسی مقبولیت کے نتیجے میں ایک عوامی روایت 'خیال' وجود میں آگئی جس کا کلاسیکی خیال موسیقی سے کوئی براہ راست تعلق نہیں تھا۔ بس عوام کی تفریح کا ایک ذریعہ تھا البتہ جو نظمیں گائی جاتی تھیں وہ زیادہ تر خیال کے راگوں پر مبنی ہوا کرتی تھیں۔ سولھویں صدی عیسوی میں اس کا اچھا خاصا رواج ہو چلا تھا اور پھر سترھویں صدی تک آتے آتے عوام میں یہ روایت اتنی مقبول ہوگئی کہ صوفیاء نے اپنے عقائد کی اشاعت کے لیے عوامی خیال لکھنا شروع کر دیے۔ اٹھارھویں صدی میں عوامی خیال شاعری کے باقاعدہ اکھاڑے قائم ہوگئے تھے۔ کنول ڈبائیوی کے بقول یہی عوامی خیال پشتو، ہندکو اور اردو میں چہاربیت کی روایت کا سرچشمہ ہیں۔[۲۴] اگرچہ رضا ہمدانی نے 'خیال' سے چہاربیت کا کوئی تعلق نہیں بتایا ہے اور اسے خالص افغانی صنف قرار دیا ہے ممکن ہے انھیں اس کا علم نہ ہو لیکن ان کی فراہم کردہ اطلاعات سے اس تعلق پر ضرور روشنی پڑتی ہے۔ مثلاً چاربیتہ کی قسمیں بتلاتے ہوئے انھوں نے ایک ہیئت 'ڈیڑھ بھڑکہ' کا ذکر کیا ہے اور بتایا ہے اسے "خیال" بھی کہتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

"یہ قسم غیر طویل چاربیتے کی ہے جس میں صرف ایک ہی خیال ایک ہی موڈ کو چند مصرعوں میں بیان کر دیا جاتا ہے۔ اسی بنا پر ڈیڑھ بھڑکہ کو خیال بھی کہتے ہیں۔"[۲۵]

دراصل لاعلمی کی بنا پر ہمدانی نے یہ تاویل پیش کی ہے ورنہ اس کا مطلب وہی 'خیال' ہے جس کا ہم ذکر کر رہے ہیں کیوں کہ ابتدا میں کلاسیکی خیال کی طرح عوامی "خیال" بھی چار مصرعوں پر جنھیں کلی یا کڑی بھی کہا جاتا تھا، مشتمل ہوتا تھا۔ بعد میں طویل نظموں کا رواج ہوا۔ نامناسب نہیں ہوگا اگر کچھ روشنی کلاسیکی خیال پر بھی ڈال لی جائے تاکہ عوامی خیال اور اس تعلق سے چہاربیت کے پس منظر کو واضح کیا جا سکے۔

'خیال' کا پس منظر:

قدیم ہندوستان میں چھند، پربندھ، دھرو اور پد وغیرہ اصنافِ موسیقی رائج تھیں، لیکن آگے چل کر ماہرینِ موسیقی نے اجتہاد سے کام لیتے ہوئے دھرو اور پد کے امتزاج سے ایک نئی صنف ایجاد کی جسے دھرپد کہتے ہیں۔ ؎۱۱ دھرپد برج بھاشا میں کمپوز کیا جاتا تھا جس میں الفاظ و حروف کا برابر ہونا لازمی نہیں تھا۔ اس کے پہلے مصرع کو استھائی یا پیرڈھا بند کہتے ہیں۔ دوسرا مصرع انترا اور باقی دونوں مصرعے بھوگ کہلاتے ہیں۔ ماہرین دھرپد نے دو مصرعوں والے دھرپد کو ترپٹ کہا ہے۔ اس کے ساتھ مردنگ کے بولوں کا تلفظ کیا جاتا ہے۔ اس کی ایک قسم ہے پھُل بند۔ دوسری کا نام جُگل بند ہے۔ اس میں دو افراد گاتے ہیں جن میں ایک صرف تال کے بول ادا کرتا ہے۔ ؎۱۲ "پہلے دھرپد مندروں اور مٹھوں تک محدود رہا اور درباروں کے دھرپد الگ ہوتے گئے۔ دھرپد کو اکبر کے دور سے محمد شاہ رنگیلے کے دور تک خصوصاً عروج حاصل رہا۔" ؎۱۳ گوالیار کے راجہ مان سنگھ کو سیف الدین محمود عرف فقیر اللہ نے اپنی تصنیف "راگ درپن" (۱۶۵۳ء) میں دھرپد کا موجد قرار دیا ہے۔ ؎۱۴ لیکن یہ صحیح نہیں ہے۔ دراصل اس خیال سے کہ ماہرین جدت طرازی کے شوق میں کہیں بے راہ نہ ہو جائیں، راجہ مان سنگھ تومر نے اس کے اصول و قواعد پر اپنے دربار کے ممتاز موسیقاروں نائک بخشو، محمود اور بھانو کی مدد سے "مانکتوہل" نام کی ایک کتاب تصنیف کی ؎۱۵ اسی بنیاد پر بعض اساتذۂ موسیقی نے اسے دھرپد کا موجد قرار دے دیا۔ سنگیت کی اصطلاح میں اصولی موسیقی کو مارگ اور اس کے برعکس

دیسی کہا جاتا ہے۔ دھرپد کو بھی پہلے پہل دیسی کہا جاتا تھا جو مارگ کے اصولوں سے جدتوں کی وجہ سے قدرے مختلف تھا۔ مگر جب دیسی میں بھی مارگ کے اصولوں کی پابندی کی جانے لگی تو یہ بھی مارگ میں شمار کیا جانے لگا۔" ۲۱ھ

قدیم دھرپد میں دیوتاؤں کی حمد و ثنا ہوتی تھی اس کے علاوہ فنی اعتبار سے اس میں مشکلات بھی بہت تھیں۔ خسرو چوں کہ صوفیانہ مزاج رکھتے تھے لہٰذا انھوں نے دھرپد کا متبادل خیال کی شکل میں پیش کیا ۲۲ھ "امیر خسرو کے پیش نظر دو مسئلے تھے۔ ایک تو دیوتاؤں کے بھجن کا نعم البدل اور دوسرا دھرپد کی کرختگی میں نرمی یا لوچ لانا۔ انھوں نے دھرپد قاعدوں کو ملحوظ رکھ کر کچھ تبدیلیاں کیں اور صوفیانہ اصولِ تصوف کے پیش نظر حمد و نعت وغیرہ کو غنائی شاعری میں داخل کیا اور اس کو موسیقی کے اصولوں کے تحت راگوں میں بٹھایا۔ اس میں غزل کے موضوعات ہجر و فراق، حسن و عشق، بہار و خزاں کو باندھا۔ ان تصورات و جذبات کی اہل تصوف تربیت کرتے ہیں۔ پھر ان کو مزامیر کے ساتھ پیش کیا جو سونے پر سہاگہ ہو گیا۔" ۲۳ھ

خسرو نے موسیقی کے لیے جس زبان کا انتخاب کیا وہ برج بھاشا تھی لیکن وہ جن درباروں سے وابستہ رہے ان کی خوشنودی کے لیے فارسی زبان میں خیال تخلیق کیے۔ اور اس لیے بھی کہ درباروں میں ایرانی، تورانی اور عرب موسیقار بھی آتے تھے جو برج بھاشا سے ناواقف تھے۔

خسرو نے فارسی خیال کی ترکیب یہ رکھی کہ غزل کے مطلع کا پہلا مصرع استھائی اور دوسرا انترہ قائم کیا۔ اسی طرح ہر شعر کا مصرع اولی استھائی اور ثانی انترہ بنتا چلا گیا۔ مثلاً :

استھائی : ہر بساطِ پاک بازی کفر و ایماں ساختن
کردہ ایں کارے کہ کردی نقد جاں انداختن — راگ شدھ سارنگ ۲۴ھ

خیال گائکی کو دھرپد کی مقبولیت نے اگرچہ اس وقت آگے نہیں بڑھنے دیا لیکن بعد کے زمانے میں جون پور کے سلطان حسین شرقی نے اس میں جدتیں پیدا کر کے اس قابل

بنا دیا کہ وہ شائقین موسیقی کی نظروں میں اعلیٰ مقام پا گیا۔ محمد شاہ رنگیلے کے دور میں سدا رنگ نعمت خاں اور ادا رنگ نے خیال کو مزید انفرادیت بخشی اور اسے ہندوستان کی کلاسیکی موسیقی کا ایک اہم حصہ بنا دیا۔ خیال سے سلطان حسین شرقی کی اس نسبت کے باعث صاحب تحفۃ الہند نے انھیں خیال کا موجد بتایا ہے جب کہ اسی نسبت سے دھوکا کھا کہ بعض ماہرینِ موسیقی نے محمد شاہ اور سدا رنگ نعمت خاں کے سر اس کی ایجاد کا سہرا باندھا ہے۔

گذشتہ صفحات میں عرض کیا گیا تھا کہ کلاسیکی خیال کی مقبولیت سے متاثر ہو کر عوام نے بھی اس میں دلچسپی لینا شروع کر دی تھی لیکن وہ 'خیال' کو بحیثیت کلاسیکی موسیقی اختیار نہیں کر سکتے تھے لہٰذا انھیں اس کی ہیئت اور گائکی میں ترامیم اور اضافے کرنا پڑے اور اس طرح خیال کی ایک عوامی صنف کا آغاز ہوا۔ اس عوامی صنف کو بعد میں صوفیا نے تصوف کی اشاعت کا ذریعہ بنایا۔ ان صوفیا کے تخلیق کردہ خیال ابتداءً طویل غزل کے مشابہ ہوتے تھے۔ اس قسم کے کچھ خیال شاہ داول برہان پوری (م ۱۶۵۷ء) کی بیاض میں ملے ہیں۔ جمیل جالبی کے مطابق "شاہ داول کے یہاں خیال اور غزل کی ہیئت ایک ہے"[۲۵]۔ پنجاب کے صوفی شعرا نے راگ کافی میں خیال لکھے جن کی ہیئت موجودہ چہار بیت کے عین مطابق ہے۔ کافی راگ میں کمپوز کیے جانے کی وجہ سے ان خیالوں کو 'کافی' کہا جاتا ہے جنھیں عوامی ادب کا درجہ حاصل ہے۔ رضا ہمدانی نے ان کافیوں کو چہار بیت کے زمرے میں رکھا ہے۔ پنجاب کے ان کافی گو شعرا میں شاہ حسین (۱۵۳۸ء۔ ۱۵۹۹ء)، بھلے شاہ (۱۶۹۱۔ ۱۷۵۱ء)، سچل سرمست (سندھی) (۱۷۳۹۔ ۱۸۲۶)، شیخ عبداللہ الگ بھگ ۱۶۷۹)، شاہ مراد (پیدائش لگ بھگ ۱۶۵۰، وفات ۱۱۱۴ھ) اور خواجہ غلام فرید (۱۸۴۵۔ ۱۹۰۱ء) پنجاب کے کلاسیکی ادب میں اہم مقام رکھتے ہیں۔ ان کے خیالوں کے نمونے ملاحظہ ہوں:

اک الف پڑھو چھٹکارا اے

اک الفوں دو تن چار ہوئے   پھر لکھ کروڑ ہزار ہوئے

پھر اوکھوں باہجھ شمار ہوئے — اک الف دا نکتہ نیارا اے
اک الف پڑھو چھٹکارا اے (بلھے شاہ)

ذیل میں ایک خیال کافی خواجہ غلام فرید کی ملاحظہ کیجیے:

ہر صورت وچ آوے یار
کر کے ناز ادا لکھ بار

حسن ملاحت برہوں بچھائے — رمز نزاکت بھا بھڑکائے
عشوہ غمزہ تیر چلائے — بیدل پھردے زار نزار رہتہ

کلاسیکی خیال عام طور پر چار کڑیوں پر مشتمل ہوتے تھے۔ ابتداً عوامی خیال شاعری میں بھی ہو سکتا ہے یہ اصول برتا گیا ہو۔ لیکن جب اکھاڑوں کو مقابلوں میں مطلع یا موضوع دیا جانے لگا تو چار مصرعے ناکافی ثابت ہوئے اور اظہار خیال کے لیے طویل نظم کی ضرورت پیش آئی لہٰذا چار چار مصرعوں کے چار بند مقرر کر لیے گئے ہر بند کے بعد مطلع کا ہم قافیہ ایک بیت ضرور لایا جاتا تھا۔ خیال کا یہ بند چوک کہلاتا تھا۔ یہی چوک افغانستان میں "چہار بیتی" کی مشابہت کی بنا پر "چار بیت" کے نام سے مشہور ہوا۔ جو مقامی لہجہ میں "چاربیتہ" ہو گیا۔

زیادہ تر خیال لاؤنی بحریں میں لکھے اور لاونی راگ میں گائے جاتے تھے۔ لہٰذا بیشتر لوگ خیال کو لاونی بھی کہتے تھے۔ نظیر اکبر آبادی بھی ایک خیال اکھاڑے کے استاد تھے اور انھوں نے بے شمار خیال تخلیق کیے جن میں سے بعض ان کے کلیات میں شامل ہیں۔ کنول ڈبائیوی کے مطابق "نظیر اکبر آبادی نے سیکڑوں کیا ہزاروں کی تعداد میں خیال کہے ہیں اور ایسی ایسی مشکل بحروں میں کہ چوک کیا ایک شعر کہنا بھی مشکل تھا۔ انھوں نے بیس بیس چوک کی لاونیاں کہی ہیں"۔ ان کے چند خیالوں کے ٹیک کے مصرعے ملاحظہ کیجیے:

۱۔ اٹھان۔ اپنا مول کا نہ اجارے کا جھونپڑا
ٹیک۔ بابا یہ تن ہے دم کے گزارے کا جھونپڑا

۲۔ اٹھان۔ پی عاشقوں میں آ کر دو بنگ کے پیالے
جو ایک دم میں تیرا گھر کھو دے جھپڑ ہالے

۳۔ سب ٹھاٹھ پڑا رہ جائے گا جب لاد چلے گا بنجارا

۴۔ سب کی تو بسنتیں ہیں پہ یاروں کا بسنتا

۵۔ آخر وہی اللہ کا اک نام رہے گا [۲۸]

شواہد سے معلوم ہوتا ہے کہ خیال یا لاونی اور کجری اخیال کی عوامی روایت کی ایک ضمنی صنف) کے متوازی اردو، ہندکو اور پشتو میں چہاربیت کی روایت پروان پا رہی تھی۔ ہندوستان میں مسلم دورِ حکومت کے آغاز سے افغان سپاہیوں کو اس ملک کے طول و عرض میں بکھرے ہوئے عوامی ادب سے روشناس ہونے کا موقع ملا۔ خاص طور پر شمالی اور مغربی ہند کی ثقافت نے ان کی سرشت کو قابلِ ذکر طور پر متاثر کیا۔ لہٰذا خیال کی عوامی روایت بھی ان کی تہذیب کا حصہ بن گئی۔ اور پھر ہندوستان سے جا کر افغان علاقوں میں آباد ہونے والے (ہندو مسلم کی تفریق کے بغیر) عوام نے بھی اس روایت کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔ یاد رہے کہ مغلیہ دورِ حکومت میں بعض پیشے کے ماہرین کو ضرورت کے مطابق مختلف مقامات پر بسایا جاتا تھا۔ مثلاً اکبر نے بنارس کے بہت سے ملاحوں کو اٹک میں لا کر آباد کیا جن کی نسبت سے محلہ ملاحی ٹولہ وجود میں آیا۔ [۲۹]

خیال سازوں نے ایسے خیال بھی تخلیق کیے ہیں جن میں حروفِ تہجی کی ترتیب کے مطابق ہر حرف سے ایک بند شروع ہوتا ہے۔ اس تکنیک کو سی حرفی کہتے ہیں۔ یہ عمل جب یا سے شروع ہو کر الف پر ختم ہوتا ہے تو اسے الٹی سی حرفی کہتے ہیں۔ اس تکنیک کو پنجاب کے کافی گو شعرا نے بھی اپنایا ہے۔ اُن کے یہاں سی حرفی کا ہر بند 'چاربیتی' کہلاتا ہے جس میں چار ہم قافیہ مصرعے ہوتے ہیں۔ نمونے کے طور پر شاہ مراد کی ایک سی حرفی سے دو چاربیتیاں ملاحظہ کیجیے:

الف۔ آرام دیتوئی احمد بل بل بل بھکیوں — حیات کیتوئی دل نوں آب حیات پیوں

مہار تہاڈے ہتھ وچ بھکے لائے تر لیوں — دیدار دکھلائے پیارے تاں شاہ مراد سدیوں

ب۔ بالن میتوں کیتا تے دلبر خبر نہ کائی — جل بل ہوئی ماہوڈھے سیری تے واوسب افرائی

من اندر کا چراغ جیوں روشن دیکھے سب لوگائی — شاہ مراد جل دلیاں ہوہ اتاں دیکھے یار دکھائی [۳۰]

سی حرفیوں کے علاوہ چار چار ہم قافیہ مصرعوں کے مفرد قطعات بھی ہمیں پنجابی اور سندھی میں ملتے ہیں جنھیں چاربیتی کہا جاتا ہے۔ دراصل "چہاربیتی" نام کی مختصر نظم قدیم ایران میں رائج تھی جو رباعی سے مشابہت رکھتی تھی ازیں سبب شروع میں رباعی کو بھی چہاربیتی کہا جاتا تھا۔[۳۵] اور اسی نسبت سے خیال کا چوک بھی افغانوں میں چاربیتی، چاربیت یا چاربیتہ کہلایا۔ کنول ڈبائیوی کا خیال ہے:

"چاربیت۔ کے اکھاڑے میں ایک شعر دے دیا جاتا تھا۔ جس موضوع اور تخیل کا شعر ہوتا تھا اسی پر چاربیت کہی جاتی تھی۔ چاربیت کے تین مصرعے یکساں قافیے میں اور آخر کا مصرع دیے ہوئے شعر کے ردیف اور قافیے میں ہوتا ہے۔ چاربیت میں خیال کی طرح کم از کم چار چوک یا بند ہونے چاہئیں۔"[۳۶]

کنول ڈبائیوی چہاربیت کو خیال کی ایک ذیلی صنف مانتے ہیں؛

"منشی گیندل لال گوہر اور نظیر اکبرآبادی کے خیالوں کے تذکرے کے (کذا) خیال اور نوٹنکی کے سوانگوں کے موضوع کے لیے رام پور اور دراحرہ ہے کہ خیال کی ایک ذیلی صنف چاربیت کو بھی نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ خیال اور چاربیت کا ارتقا پٹھان قبیلوں اور روہیلے پٹھانوں کی وجہ سے ہوا۔"

"اکھاڑوں کے دنگلوں اور مقابلوں میں اپنی شاعرانہ قابلیت کا سکہ جمانے کے شوق میں کافی چاربیت کے خیال لکھے گئے۔"[۳۷]

خیال کی اتباع میں چہاربیت کے علاوہ تماشہ اور کجری کی عوامی روایتیں بھی شروع ہوئیں۔ جن کے آثار آج بھی علی الترتیب مہاراشٹر اور بنارس میں پائے جاتے ہیں۔

اس بحث سے یہ امر پایۂ ثبوت کو پہنچتا ہے کہ "چاربیتہ" خیال شاعری کی عوامی روایت کے بطن سے پیدا ہوا البتہ قدیم ایران کی طرح افغانستان میں بھی رباعی کی مانند فارسی کی عوامی شاعری کی صنف "چہاربیتی" کا وجود قرین قیاس ہے۔ لیکن پشتو میں اس کے نمونے نایاب ہیں۔ ہندوستان میں خیال شاعری کو پندرھویں صدی کے آخر تک عوامی حیثیت حاصل ہو گئی تھی لیکن اس کا زور اٹھارھویں صدی کے آغاز سے ہوتا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب

روہیل کھنڈ میں روہیلا سردار داؤد خاں نے روہیلہ ریاست قائم کرنے کی خاطر تگ و دو شروع کر دی تھی اور افغانستان سے تجارتی قافلے آجا رہے تھے۔ عین ممکن ہے کہ اسی دور میں پشتو چار بیتہ کو عروج حاصل ہوا ہو۔ لیکن دستیاب شواہد سے پتہ چلتا ہے کہ پشتو میں اس عوامی روایت کا زیادہ چرچا اٹھارہویں صدی کے آخر میں اس وقت شروع ہوا جب سکھوں نے افغانستان کو تسخیر کرنے کے لیے جد و جہد شروع کی اور بعض پختون علاقوں پر ان کا تسلط قائم ہو گیا تھا۔ کیوں کہ اب تک کی دستیاب پشتو چار بیتوں میں سکھوں کے دور سے پہلے کا کوئی نمونہ نہیں ہے۔ پشتو چار بیت کے تعلق سے پرد ل خٹک اپنی کتاب "پشتو شاعری" میں ڈاکٹر راج ولی شاہ کے حوالے سے لکھتے ہیں :

"پشتو چار بیتہ نے ایک خاص زمانے میں جو شہرت حاصل کی تو وہ فوکلوری اصناف سے ادبی اصناف کی طرف آئی اور تیرھویں صدی ہجری کے شعرا نے مکمل ادبی خصوصیات کے ساتھ چار بیتہ کو اتنی ترقی دی کہ آج تک جس عوامی صنف نے غزل کا مقابلہ کیا اس میں چار بیتہ بھی شامل ہے کیوں کہ چار بیتہ موسیقی کے ساتھ بندھا ہوا ایک ایسا صنف مانا گیا جس میں ثقافتی خوبیاں بھی تھیں اور ساتھ ہی اس میں قومی سیاست اور تشخص کی علامات بھی تھیں۔ چار بیتہ کی مقبولیت نے غزل کی مقبولیت کو دھندلا دیا۔ چار بیتہ کی نئی فنی صورت سکھوں کے دور کے لیے بہت مقبول ہوئی ۔ اس زمانے میں جو ادبی تحریک چار بیتہ کے صنف کی شکل میں شروع ہوئی اس پہ دو گہرے اثرات پڑے۔ ایک تو قومی تحریکوں اور جہاد کا اور دوسرا عوامی شعراء کے درمیان بیت بازی کا اثر بھی پڑا۔ جنگ اور جہاد کے زمانے میں چار بیتہ کی تیز کمپوزیشن پختونوں کے قومی مزاج سے ایسی موافق تھی کہ اس کے ذریعے رومانی اور جنگی جذبات ابھارے جا سکتے تھے۔ لہٰذا اپنی ہیئت کی بنا پر وہ پشتو موسیقی کا مستقل حصہ بنی جو چار بیتے سکھوں کے خلاف جہاد کے دوران کہے گئے تھے، انھیں عوامی مقبولیت حاصل تھی۔ اس بنا پر تیرھویں اور چودھویں صدی ہجری میں پشتو شاعری پر چار بیتوں کا راج تھا۔ اوّل تو چار بیتوں میں مجاہدین اور

شہدار کے کارناموں کا ذکر ہوتا تھا۔ اس مقبولیت سے فائدہ اٹھاکر شعرا نے چاربیتہ میں عشقیہ موضوعات کو بھی شامل کیا۔"[۳۵]

اس اقتباس سے پشتو چاربیت کا پس منظر ہمارے سامنے آجاتا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ پختونوں نے چہاربیت کو بنیادی طور پر ایک رزمیہ اور عشقیہ نغمے کی حیثیت سے اختیار کیا تھا، لیکن خیال شاعری اور اس کے اکھاڑوں کی باقی صفات بھی اس میں موجود تھیں جیساکہ راج ولی شاہ کا بیان ہے:

بہادری کے کارنامے، تاریخی واقعات، رومانی داستان اور عشق و محبت کی باتیں اس دور کے چاربیتے کے مرکزی موضوعات ہیں۔ اس کے بعد جس عوامی چاربیتے نے فروغ پایا اس میں طنز و مزاح، معمہ سازی اور ایک دوسرے کے شعر کے مقابلے کے رجحانات جیسے مضامین نظر آتے ہیں۔"[۳۶]

پشتو چاربیتہ ابتدا میں مربع اور مسدس کی ہیئت میں کہا جاتا تھا لیکن بعد میں مسمط کی تمام ہیئتوں کو استعمال کیا جانے لگا۔ جیمز ڈارمسٹر کے مطابق یہ ہیئتیں ہندوستانی مرثیے سے لی گئیں۔ پشتو چاربیتہ گو شعرا نے مسمط کی ہیئتوں کو دوچند کر کے کچھ نئی ہیئتوں کا بھی اضافہ کیا۔ اس کے علاوہ غزل اور مسمط پر مستزاد کا چلن بھی ان کے یہاں ملتا ہے۔ لیکن اس سب کے باوجود سب سے زیادہ مقبول ہیئت مربع، مخمس اور مسدس ہی کی رہی۔

پشتو میں چہاربیت کا آغاز خواہ اردو سے پہلے ہی ہوا ہو لیکن اس کا زمانۂ عروج وہی ہے جو اردو چہاربیت کا ہے۔ جب ۱۷۷۴ء میں نواب فیض اللہ خاں نے رام پور کو اپنا دارالریاست بنایا تو بہت سے سرحدی قبائل یہاں آکر سکونت پذیر ہوگئے۔ دیکھتے ہی دیکھتے یہ شہر افغان تہذیب کا ایک اہم مرکز بن گیا۔ بعد میں بہت سے غیر افغانی بھی یہاں آکر آباد ہوگئے لیکن انھوں نے رام پور کی مقامی تہذیب میں خود کو ڈھال لیا اور اس طرح اس شہر کی ثقافتی وحدت کو قائم رکھا۔

رام پور میں آباد ہونے والے افاغنہ میں یوں تو سیکڑوں عالم دین، ادیب اور شاعر بھی تھے لیکن ان کا بڑا حصہ ناخواندہ اور کم علم کاشتکار، تاجر اور سپہ گروں

پر مشتمل تھا یہ محنت کش پختون عوام دن دن بھر کھیت جوتتے، محنت مزدوری کرتے اور رات کو کسی مقام پر جمع ہو کر خبروں کا لین دین کرتے، ہنسی مذاق ہوتا اور چہار بیت سرائی سے دل کو مسرور کرتے۔ چار بیت کے ساتھ ساتھ بیشتر پٹھان پہلوانی کا شوق بھی رکھتے تھے۔ محلہ نالاپار میں بھنتا استاد کی ایک بغیہ تھی وہیں ان کا اکھاڑا تھا جہاں کشتی، پٹہ، بنوٹ اور گتکے وغیرہ کی مشقیں ہوا کرتی تھیں اور رات کو سارے کاموں سے فراغت حاصل کرنے کے بعد چار بیت کی محفل جمتی اور دن بھر کی تھکان انبساطی کیفیت میں بدل جاتی۔ شروع میں یہ حضرات پشتو میں چہار بیت خوانی کرتے لیکن بہت جلد پشتو کی جگہ اردو نے لے لی۔

رام پور کے چہار بیت خواں حضرات کے مطابق، اکھاڑا بھنتا استاد سے وابستہ افراد نے چہار بیت گانے والوں کی ایک جماعت بنائی تھی جس کا استاد عبدالکریم خاں غزنوی کو مقرر کیا گیا۔ عبدالکریم چہار بیت کے ایک کہنہ مشق استاد تھے اور افغانستان سے بعض عزیزوں کی فرمائش پر رام پور آگئے تھے۔ ان کی پشتو چہار بیت کا کوئی نمونہ صحیح حالت میں دستیاب نہیں ہے لیکن ان کی اردو چہار بیتوں کے نمونے نہ صرف دستیاب ہیں بلکہ پڑھے بھی جارہے ہیں۔ انھیں پشتو اور اردو دونوں پر یکساں دسترس حاصل تھی۔ عبدالکریم خاں نے بہت سے شاگرد بنائے لیکن ان میں سے صرف چھ اور بعض روایات کے مطابق پانچ کو خلیفہ بنایا۔ کفایت اللہ خاں کفایت، گل بانہ خاں عرف گل خاں، جان محمد خاں، کریم اللہ خاں ہننگ محبوب علی خاں، نجف خاں نجف۔

عبدالکریم خاں کی چہار بیتوں پر ہندوستانی لوک گیتوں کے اثرات بہت گہرے ہیں۔ ان کی بیشتر چہار بیتوں میں برہ گیتوں یا ملہار کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ مثلاً:

پردیس پی گئے ہیں میں ہوں زمیں پہ سوتی ۔ خالی پڑا پلنگ ہے
ان سوکنوں نے موہ لیا ہے مرے سجن کو ۔ آتا نہیں وطن کو
کھولو رے بامنا مرے بھاگوں کی آج پوتی ۔ آنے میں کیا درنگ ہے

عبدالکریم خاں کی چہار بیتیں نہ صرف اپنے زمانے میں مقبول ہوئیں بلکہ آج بھی چہار بیت کے جلسوں میں ان کی فرمائش ہوتی ہے۔ ان کی ایک چہار بیت "بلبلو کس نے کیا خانہ یہ ویرانہ ترا"۔

خاص طور پر پسند کی جاتی ہے۔ ان کے خلفاء میں محبوب علی خاں، نجف علی خاں، کریم اللہ خاں نہنگ اور کفایت اللہ خاں کفایت بہت اچھے فنکار تھے اور اشعار موزوں کرنے کا بھی ہنر جانتے تھے۔ ان میں محبوب علی خاں اپنے تمام ہمعصروں میں اس اعتبار سے ممتاز تھے کہ اردو میں سب سے زیادہ موضوعاتی تنوع انہیں کے یہاں دکھائی دیتا ہے۔ وہ پہلے اور آخری چار بیت گو ہیں جنھوں نے سماجی موضوعات پر طویل چہار بیتیں لکھی ہیں۔

عبدالکریم خاں کے سلسلے سے وابستہ افراد جب دیگر مقامات پر پہنچے تو انھوں نے وہاں کے عوام میں بھی ذوقِ چہار بیت پیدا کیا اور اکھاڑے بنا کر اس روایت کو رواج دیا جس کی تفصیل آپ آئندہ ابواب میں ملاحظہ فرمائیں گے۔ فی الحال اتنا عرض کر دینا ضروری ہے کہ عبدالکریم خاں کے خلفاء اور ان کے شاگردوں کی بدولت فنِ چہار بیت نے رام پور کے علاوہ مرادآباد، بچھراؤں، امروہہ، چاندپور، بریلی، ٹونک، بھوپال، احمدآباد، کراچی، جاورہ اور شاہجہان پور میں بھی مقبولیت حاصل کی اور آخرالذکر دو مقامات کو چھوڑ کر باقی جگہوں پر یہ روایت آج بھی زندہ ہے۔

حواشی

۱. ڈارمستٹر، جیمز، ۱۸۸۸ء، "شاں پوپولیر دیس افغاں" (فرانسیسی)، پیرس، ص CXCV

۲. ایضاً ص CXCII – CXCIII

۳. ہمدانی، رضا، ۱۹۷۸ء، "چاربیتہ"، اسلام آباد (پاکستان)، ص ۲۱

۴. ایضاً ایضاً

۵. ایضاً ایضاً

۶. ڈارمسٹر، جیمز، ۱۸۸۸ء، "شاں پوپولیر دیس افغاں"، پیرس، ص CXCII – CXCIII

۷. ایضاً ص CXCII – CXCIII

۸. ہمدانی، رضا، ۱۹۷۸ء، "چاربیتہ"، اسلام آباد، پاکستان، ص ۲۱

۹. ایضاً ص ۲۰ – ۲۱

۱۰۔ ایضاً ۴۸۔ ۴۹

۱۱۔ محمود، سیف الدین عرف فقیر اللہ۔ ۱۶۶۶ء (مخطوطہ) "راگ درپن" (فارسی)۔ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ، ورق ۴ الف

۱۲۔ خان، نواب سید محمد رضا علی، "سنگیت ساگر" پہلی اشاعت جلد چہارم۔ ص ۵

۱۳۔ ہمدانی، رضا، ۱۹۷۸ء "چاربیتہ" اسلام آباد، ص ۴۴

۱۴۔ ڈبائیوی، کنول، ۱۹۹۰ء اردو کا عوامی ادب بیوانگ یا نوٹنکی مشتملہ "اردو میں لوک ادب" مرتبہ قمر رئیس صفحہ ۱۰۰

۱۵۔ ہمدانی، رضا، ۱۹۷۸ء "چاربیتہ" اسلام آباد۔ ص ۱۷ – ۱۸

۱۶۔ مدنی، ڈاکٹر سید ظہیر الدین، ۱۹۷۵ء ہندوستانی سنگیت کو خسرو کی دین، مشتملہ "خسرو شناسی" مرتبہ ظ۔ انصاری۔ ابو الفیض سحر، دہلی، ص ۳۲۳

۱۷۔ میرزا خان بحوالہ راجیشور مشر "مغل بھارت کا سنگیت چنتن" بنگلہ سے ہندی ترجمہ، مدن لال ویاس نئی دہلی ۱۹۹۲ء صفحہ ۴۰

۱۸۔ لاہوری، عبدالحمید، ۱۸۶۷ء "بادشاہ نامہ"، کلکتہ، ص ۵

۱۹۔ مخطوطہ (فارسی) رضا لائبریری رام پور، ورق ۲ الف – ۲ ب

۲۰۔ علامی، ابوالفضل بن مبارک ناگوری آئینِ اکبری ج دوم کلکتہ ۱۸۷۲ء ص ۱۳۸

۲۱۔ ایضاً ص ۱۳۹

۲۲۔ لاہوری، عبدالحمید، ۱۸۶۷ء 'بادشاہ نامہ' کلکتہ، ص ۶

۲۳۔ مدنی، ڈاکٹر سید ظہیر الدین، ۱۹۷۵ء ہندوستانی سنگیت کو خسرو کی دین، مشتملہ "خسرو شناسی" مرتبین ظ۔ انصاری اور ابو الفیض سحر، دہلی، ص ۳۲۵

۲۴۔ دل رنگ، میکش خاں، 'ہندوستانی گائکی میں خیال کا چلن' مشتملہ "خسرو شناسی" ص ۳۱۲

۲۵۔ جالبی، جمیل، ۱۹۸۴ء "تاریخ ادب اردو" ج ۱، دہلی، ص ۲۰۰

۲۶۔ شفیع عقیل، ۱۹۷۰ء "پنجابی کے پانچ قدیم شاعر" کراچی، ص ۱۵۹، ۱۶۱

۲۷۔ ڈبائیوی، کنول، ۱۹۹۰ء اردو کا عوامی ادب بیوانگ یا نوٹنکی مشتملہ "اردو میں لوک ادب" مرتبہ قمر رئیس، ص ۵۱

۲۸۔ ایضاً ایضاً

۲۹۔ عابدی، رضا علی، 1995 "جہنیلی سڑک" دہلی، ص ۳۵

۳۰۔ فاروقی، اظہر علی، ۱۹۸۱، "اتر پردیش کے لوک گیت" دہلی، ص ۴۴۵

۳۱۔ شاہ مراد۔ ۱۹۸۰ء "کلام شاہ مراد" مرتب و مترجم ماجد صدیقی۔ اسلام آباد پاکستان ص ۲۴

۳۲۔ شیرانی، پروفیسر محمود، بحوالہ سید سلیمان ندوی ۱۹۳۳، "خیام" اعظم گڑھ، حاشیہ ص ۲۲۲

۳۳۔ ڈبائیوی، کنول، ۱۹۷ 'اردو کا عوامی ادب سوانگ یا نوٹنکی' مشمولہ "اردو میں لوک ادب" مرتبہ قمر رئیس، دہلی، ص

۳۴۔ ایضاً ایضاً

۳۴الف خان، نجم الغنی، ۱۹۱۸ء، "اخبار الصنادید" جلد اول۔ لکھنؤ ص ۴۹

۳۵۔ خٹک، ڈاکٹر راج ولی شاہ، بحوالہ پردل خٹک، ۱۹۸۶ء "پشتو شاعری" اسلام آباد، ص ۸۱

۳۶۔ ایضاً ایضاً

۳۷۔ ڈارمسٹر، جیمز، ۱۸۸۸ء "شاں پوپولیر دلیس افغان" پیرس، CXCVII

تیسرا باب

چہاربیت بحیثیت اردو لوک گیت اور اس کا ادارتی سیاق

قدیم تعریفوں کے مطابق جن گیتوں کا شاعر گمنام ہو، جو ناخواندہ اناڑی اور سیدھے سادے دیہاتی عوام کے ذریعے وجود میں آئے ہوں۔ جو زبان زد روایت کے ذریعے نسل درنسل، علاقہ بہ علاقہ منتقل ہوتے ہوں، جن میں کسی خاص نسل یا جماعت کی تہذیبی خصوصیات پائی جاتی ہوں، جن میں وقت کی رفتار تبدیلیاں اور اضافے پیدا کرتی رہے۔ جو انفرادی نہیں بلکہ اجتماعی تخلیقی کاوشوں کا نتیجہ ہوں، وہ لوک گیت کے زمرے میں آتے ہیں۔ یہ اور اس طرح کے بہت سے دعووں کو آج کے بہت سے ماہرین لوک ادب نے جوں کا توں ماننے سے انکار کردیا ہے۔ آج کے ماہرین لوک ادب نے ان تعریفوں میں کچھ ترامیم اور اضافے کیے ہیں۔ بعض نے لوک گیتوں کی تعریفیں اور خصوصیات ازسرِنو متعین کی ہیں جن کی روشنی میں چہاربیت کا جائزہ لینے اور یہ طے کرنے کی کوشش کی جائے گی کہ آیا وہ لوک گیت ہے یا نہیں۔

جیسا کہ مشہور ہے کہ لوک گیت سیدھے سادے اَن پڑھ اور اناڑی عوام کے تخلیق کردہ ہوتے ہیں اور زبان زد روایت کے ذریعے رواج پاتے ہیں۔ لیکن بعض لوک گیتوں میں یہ خصوصیات نہیں پائی جاتیں۔ چہاربیت بھی اس معیار پر پوری نہیں اترتی۔ چونکہ چہاربیت شہروں میں پروان چڑھی ہے لہٰذا ہر زمانے میں اس روایت سے چند پڑھے لکھے افراد ضرور وابستہ رہے ہیں۔ چہاربیت اکھاڑوں کو کلام لکھ کر دینے والے بعض شاعر ماہرِفن اور تعلیم یافتہ ہوا کرتے ہیں۔ البتہ ابتدا میں صرف ناخواندہ اور کم سواد لوگ ہی چہاربیت کے شاعر ہوا کرتے تھے لیکن بعد کے زمانے میں ہزاروں

چہار بیتیں اساتذۂ سخن : شاد عارفی، اختر شیرانی، بسمل سعیدی، صبر تسلیمی، اصغر علی خاں آبرو، مولانا نجف خاں، مولانا خفی، نواب رضا علی خاں، نواب اسمٰعیل خاں وغیرہ کی لکھی ہوئی ہیں اور آج بھی یہ سلسلہ جاری ہے۔ لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ چہار بیت ایک زبان زد روایت ہوتے ہوئے بھی بعض اوقات تحریر کے ذریعے اپنا سفر طے کرتی ہے لیکن یہ بات صرف کلام کے لیے کہی جا سکتی ہے۔ پیش کش کا فن سکھانے کا ذریعہ کبھی تحریر نہیں بنی بلکہ شاگرد اپنے استادوں کی زبان سے سن کر اور ان کے ساتھ رہ کر یہ فن سیکھتے ہیں اور کلام بھی سارے لوگ تحریر سے نہیں سیکھتے بلکہ غالب تعداد ایسے لوگوں کی ہے جنھیں کوئی رسم خط نہیں آتا لیکن ان کے سینوں میں چہار بیت کے خزانے پوشیدہ ہیں۔ ماضی میں تو یہ حال تھا کہ ایک ایک زمین میں سَو سَو چہار بیتیں لوگوں کو حفظ تھیں اور وہ حروف شناس نہیں تھے۔ اب وہ سارا کلام تلف ہو گیا اور چند نمونے ہی باقی رہ گئے ہیں۔ لہٰذا دیکھا جائے تو چہار بیت ایک زبان زد روایت ہے لیکن جیسا کہ عرض کیا گیا اس میں بعض عناصر کتابی شاعری کے بھی شامل ہو گئے ہیں۔ لیکن کیا کسی کلام کا تعلیم یافتہ اور ماہر فن شاعر کے ذریعے وجود میں آنا اور تحریر کے ذریعے یاد کیا جانا اُسے 'فوک' کے درجے سے خارج کر دیتا ہے؟ STANDARD DICTIONARY OF FOLKLORE میں اس سوال کا جواب یوں دیا گیا ہے :

"ALTHOUGH FOLK SONG IS PERPETUATED BY ORAL TRADITION, NOT ALL FOLK SONGS NEED TO HAVE ORIGINATED IN ORAL TRADITION AND BY FOLK CREATION." 1

بعض حضرات لوک گیتوں کی خالصیت کے حامی ہیں اور وہ صرف اُن ہی گیتوں کو 'فوک' مانتے ہیں جو کسی خاص لوک تہذیب کے خصوصی کردار کے امتیازی اظہار کا درجہ رکھتے ہوں اور اسی تہذیبی جماعت کے تخلیق کردہ ہوں۔ اس نظریے کی روشنی میں اگر چہار بیت کا جائزہ لیا جائے تو اس میں یہ صفت پائی جاتی ہے لیکن جب سے اس پر لکھنؤ اور دہلی کے ادبی اثرات مرتب ہوئے ہیں اس کا بڑا حصہ اردو کی غزلیہ

شاعری کی صفات سے متصف ہوگیا جس کی وجہ سے چہار بیت کے متن میں تصنع کے علاوہ فارسی تہذیب کے عناصر شامل ہوگئے ہیں۔ اس اعتبار سے اس کی لوک حیثیت مشکوک نظر آتی ہے۔ لیکن یہ بات ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ اس دنیا میں نہ تو کوئی نسل یا تہذیب خالص ہے اور نہ ہی کسی آرٹ کا اسلوب آمیزش سے پاک ہے۔ تمام اسالیب فن باہمی اثر پذیری، ہم آمیزی اور دیگر لوک جماعتوں یا شہری عناصرِ تہذیب کے ذریعے وجود میں آتے ہیں بقولِ فلپ بیری:

"We must be aware that there are no "pure" folk art styles, as there are no "pure" cultures or races. All styles have grown and demilited through assimilating influence and material from other folk groups or from city".2

واقعہ یہ ہے کہ تعلیم اور جدید ذرائع ابلاغ کے فروغ نے دیہاتی اور شہری شائستہ لوک تہذیبوں کے مابین امتیاز کو ایک حد تک کم کر دیا ہے۔ ریڈیو اور ٹی وی کے ذریعے شائستہ اور شہری تہذیبوں کا میوزک سماج کے نچلے طبقات تک پہنچ رہا ہے اور جیسا کہ اصول ہے کہ نچلا طبقہ ہمیشہ اعلیٰ طبقوں سے اثر پذیر ہوتا ہے لہٰذا یہ بات لوک گیتوں پر بھی صادق آتی ہے۔ البتہ کبھی کبھی اس کے برعکس بھی ہوتا ہے۔ چہار بیت کے تعلق سے بھی یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اس کا آغاز جن عوامی روایتوں کی تقلید میں ہوا ان کی اساس بیک وقت کلاسیکی اور عوامی دونوں روایتوں پر تھی بنیاں اور کجری کے اکھاڑوں کی تشکیل میں ایک طرف اردو اور برج بھاشا کی کلاسیکی شاعری شامل تھی تو دوسری طرف صوفیاء کے سلاسل، میلاد اور قوالی کی محفلیں، پہلوانی کے اکھاڑے اور بیت بازی کی روایات بھی شامل تھیں۔ پھر ان عوامی روایات سے ہمیشہ چند ایسے شاعر بھی وابستہ رہے جو لوک شاعر ہونے کے علاوہ معیاری ادب میں بھی اہم مقام رکھتے تھے۔ ان کے ذریعے اعلیٰ ادبی صفات کا کلام بھی عوام میں رواج پاتا رہا —

چہار بیت نے بھی یہ تمام خصوصیات اخذ کیں لیکن اردو چہار بیت اپنے آغاز سے تقریباً سو سال تک متوسط طبقے کے پڑھے لکھے شاعروں کی نسبت سے عاری رہی۔ البتہ حروف شناس لوگ جن کی طبیعتیں موزوں تھیں اور فن چہار بیت میں ماہر تھے، اپنے اکھاڑوں کے لیے چہار بیتیں لکھتے رہے۔ ان چہار بیتوں میں بیرونی تہذیبوں کے اثرات برائے نام اور پٹھان قبیلوں کی نسلی و تہذیبی خصوصیات بدرجۂ اتم پائی جاتی ہیں۔ ان چہار بیتوں کو پڑھنے یا سُننے کے بعد ان کے لوک گیت ہونے پر کوئی شک نہیں کیا جا سکتا۔ ان چہار بیتوں کی زبان رام پور، ٹونک یا بھوپال کے ناخواندہ یا صرف حرف شناس مسلم عوام (جن کی واضح اکثریت پٹھان ہے) کی اردو ہے۔ دیگر لوک گیتوں کی طرح چہار بیت میں بھی یہ خصوصیت پائی جاتی ہے کہ وہ خود بخود اپنا سفر طے کرتی ہے۔ چہار بیت حالاں کہ صرف مردوں کے ذریعے گروپ کی شکل میں دف کے ساتھ پیش کی جاتی ہے لیکن مردوں سے سن کر عورتوں کو بھی بہت سی چہار بیتیں ازبر ہو جاتی ہیں اور وہ انھیں زنانہ محفلوں؛ شادی بیاہ کی تقاریب، محفل میلاد وغیرہ میں گاتی ہیں۔ اختر رام پوری کی غزل پر جانِ عالم کی تضمین والی چہار بیت "جس پہ مٹتا ہے زمانہ وہ ادا کون سی ہے" رام پور کی عورتوں میں بے حد مقبول تھی۔ جدید ذرائع تفریح کے رواج نے شہروں سے ڈھولک گیتوں کا اخراج کر دیا تو لوک گیتوں کے ساتھ عورتوں کی محفلوں سے چہار بیتیں بھی رخصت ہو گئیں۔ کچھ عرصہ قبل مسلمانانِ رام پور، ٹونک اور بھوپال کی تقریباً تمام تقریبات میں چہار بیت کے جلسے منعقد ہونا لازمی تھے۔ ان جلسوں سے دیہات کے لوگ چہار بیتیں یاد کر کے جاتے، اور اکثر ہل جوتتے وقت یا رات کے پچھلے پہر انھیں گا گا کر اپنا دل بہلاتے۔ رات کے سناٹے میں اچانک کسی بزرگ کی صدا ابھرتی ؏

عاشق زار اسے کہتے ہیں، ڈھونڈتا یار کو ہر فن میں رہا

راقم الحروف کے گاؤں میں ایک بزرگ عبدالوحید خاں جب یہ چہار بیت گاتے تو ہمیشہ تخلص عبدالکریم کی بجائے عبدالوحید استعمال کرتے۔ یہی عمل دوسرے حضرات بھی کیا کرتے تھے۔ ایک بزرگ تھے تولہ خاں۔ پرینا ضلع رام پور کے باشندے تھے۔ ان پڑھ تھے

اور صوفی محمد نور خاں سے بیعت تھے (شاید اب بھی بقید حیات ہوں) ۔جب بھی صوفیوں کی محفل جمتی اور ان سے کلام سنانے کی فرمائش کی جاتی تو اپنی مترنم آواز میں وہ غلام علی خاں کی چہار بیت "او مدینے والے سائیاں۔ تیرے مکھڑے کے جاؤں بلہاریاں" اس قدر تحریف کے ساتھ پیش کرتے "او میرے میاں تم پہ واریاں ......" ایک اور صاحب عبدالبشیر متر پور (رام پور) کے رہنے والے ایسے ہی موقعوں پہ عاجز رام پوری کی ایک چہار بیت "بھٹکا پھرتا ہے کیا یار اپنے رب کو بھولا بھولا" سنانے لگتے۔ ان میں سے کسی کو نہیں معلوم کہ وہ چہار بیت گا رہے ہیں۔ غرض یہ کہ چہار بیت کے مراکز سے دور دیہات میں بہت سے لوگوں کو چہار بیتیں ازبر تھیں اور وہ اسی طرح ان کو گاکر محظوظ ہوتے جس طرح برہا، لاونی، آلہ اور نوٹنکی کے چوبولوں سے؛ ٹونک میں پھول چند حلوائی جلیبیاں توڑتے توڑتے اچانک کھڑے ہوکر چہار بیت گانے لگتا ہے۔ کسی شخص کو پھانسی کا حکم ہوگیا ہے۔ جلاد شہر سے دور تختۂ دار پہ اُسے لے جارہے ہیں۔ لیکن وہ انجام سے بے پرواگلی کوچوں سے گزرتا ہوا جھوم جھوم کر دیوانہ وار چہار بیت گاتا ہوا چلا جارہا ہے۔ رام پور کے ایک ناخواندہ ضعیف العمر میوہ فروش سجاد ولی خاں عرف ولی جی، کو توالی کے سامنے اپنے ٹھیلے پہ بیساختہ چہار بیت گانا شروع کردیتے ہیں۔ آس پاس کے دوکان دار ان کی طرف متوجہ ہو جاتے ہیں۔ خریدار اُن کی پاٹ دار آواز کے سحر میں ڈوب جاتے ہیں۔ فرمائش ہوتی ہے۔ "ولی جی صبر صاحب والی سناؤ"! اور وہ شروع ہو جاتے ہیں۔

بزم اغیار میں تنہا تو مری جان نہ جا
دیکھ پچھتائے گا کہنے کو مرے مان نہ جا

برسات آگئی ہے۔ رام پور کی دوشیزائیں اور نوبیاہتا دلہنیں درختوں اور منڈولوں میں جھولے ڈالے پینگیں بڑھا رہی ہیں۔ فرمائشیں ہو رہی ہیں، "ساونیاں گاؤ" اور ایک ساتھ کئی نقرئی آوازیں فضا میں شہد گھولنے لگتی ہیں۔

دیکھ کر کالی گھٹا جیارا موہرا لہرائے ہے　　　اُس گھڑی دکھیا کلیجہ تھام کر رہ جائے ہے

یہ اور اس طرح کے بہت سے مظاہر ہی چہاربیت کو لوک گیت کا درجہ دینے کے لیے کافی ہیں لیکن اس کے علاوہ بھی چہاربیت میں کچھ خصوصیات ایسی پائی جاتی ہیں جن سے اس کی لوک حیثیت مسلم ہوتی ہے۔ مثلاً چہاربیت اکھاڑوں کا طریقۂ تنظیم و پیش کش وغیرہ۔

مختصر یہ کہ گو چہاربیت نے کتابی شاعری کے بطن سے جنم لیا لیکن یہ اُن عوام کے لیے ذریعۂ تفریح کے طور پر رائج ہوئی جن کو انتھراپولوجی کی اصطلاح میں 'فوک' کہا جاتا ہے۔ چہاربیت کے شاعران پڑھ یا کم سواد تک بند لوگ ہوا کرتے تھے۔ سنجیدہ اور پڑھے لکھے شعرا نے کبھی اس کو قابلِ اعتنا نہ سمجھا اور اس کے جلسوں سے اجتناب کیا۔ چہاربیت کی پیش کش خالص عوامی ہے اور اس کے سیکھنے سکھانے کا ذریعہ تحریر کبھی نہیں رہی بلکہ یہ روایت سینہ بہ سینہ ایک نسل سے دوسری نسل کو منتقل ہوتی چلی آرہی ہے۔ البتہ شہرت کے لالچ میں بیسویں صدی کے بعض ماہر فن شعرا نے بھی چہاربیتیں لکھیں جن کا اسلوب خالص ادبی ہے لیکن عام طور پر اس کی زبان اور اسلوب دونوں عوامی ہیں اور اس میں عوام ہی کے جذبات، احساسات اور طرز زندگی کا عکس ملتا ہے۔ چہاربیت میں لوک گیتوں کی بے ساختگی اور سادگی پائی جاتی ہے جس کے سامعین سماج کے نچلے اور نچلے متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔

ان خصوصیات کے باعث مولانا عرشی نے بھی چہاربیت کو پٹھانوں کا لوک گیت قرار دیا اور آکاش وانی رام پور کے پروگراموں میں بحیثیت لوک گیت اسے جگہ دلوائی۔ پٹھانوں سے خصوصی نسبت کی وجہ سے چہاربیت کو "پٹھان راگ" بھی کہا جاتا ہے لہٰذا آکاش وانی رام پور سے چہاربیت کے پروگرام اسی عنوان کے تحت نشر ہوا کرتے ہیں۔ رام پور کے علاوہ دہلی، ٹونک اور بھوپال کے ثقافتی محکموں نے بھی چہاربیت کو بحیثیت لوک گیت تسلیم کیا ہے۔ اس کے علاوہ موجودہ دور میں اردو کے بہت سے مقتدر ناقدین و محققین (محمد حسن، تنویر احمد علوی، قمر رئیس وغیرہ) نے اس کو لوک گیت مانا ہے۔ محمد حسن جب لوک گیت پر قلم اٹھاتے ہیں تو چہاربیت کا ذکر ضرور کرتے ہیں[۳۵]۔ قمر رئیس جب "اردو میں لوک ادب" مرتب کرتے ہیں تو اس میں چہاربیت پر لکھا گیا ابوالفیض عثمانی کا مضمون بھی شامل کرتے ہیں۔ تنویر احمد علوی نے متعدد

بار اپنی گفتگو میں چہار بیت کو نہ صرف لوگ گیت تسلیم کیا ہے بلکہ وہ اس کی اثر پذیری کے دل سے قائل ہیں۔ موصوف نے ٹونک میں پہلی بار جب چہار بیت جلسے میں شرکت کی تو ان پر ایک عجیب سی سرمستی کی کیفیت طاری ہوگئی اور ان کی زبان سے بے ساختہ یہ اشعار پھوٹ پڑے:

چار بیتے کہ حرف افسونے است — ضربِ فرہاد و رقصِ مجنونے است
چوں مصافے بہ تیغ و میدانے — چوں طوافے بہ کوئے جانانے
ہم چوں دستاں سرا خوش آہنگے — پلے خوباں بہ ضربِ مہ جنگے
نغمہ خواناں بہ جوش و مستی ہا — دف نوازاں بہ تیز دستی ہا
چوں حریفانِ مست می آیند — تیغ و خنجر بدست می آیند
شعر ہا، شکوہ ہا، شکایت ہا — شکر ہا، لطف ہا، حکایت ہا
شعلہ باہم چوں جام می رقصند — تیغ ہا بے نیام می رقصند

مذکورہ مباحث سے یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ چہار بیت کی زبان اور اسلوبِ بیان اسے لوک گیت کا درجہ دینے کی راہ میں حائل نہیں ہوتے کیوں کہ جن علاقوں میں یہ روایت جاری و ساری ہے، وہاں کے عوام کی زبان خالص اردو ہے۔ یہ عوام ادبی زبان سے بھی اسی طرح محظوظ ہوتے ہیں جس طرح بول چال کی زبان سے۔ علاوہ ازیں چہار بیت خواہ وہ ان پڑھ تک بند کی تخلیق کردہ ہو یا ماہر فن شاعر کی، سینہ بہ سینہ منتقل ہوتی ہوئی سماج کی ہر سطح تک پہنچ جاتی ہے اور ان کی تفریح کا ذریعہ بنتی ہے۔ مجموعی طور پر چہار بیت ایک زبان زد روایت ہے۔ اس میں آج کے ماہرین فوک لور کی قائم کردہ وہ تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں جن کو لوک گیت کے لیے لازمی قرار دیا گیا ہے۔

چہار بیت کا ادارتی سیاق: اکھاڑا

گزشتہ باب میں چہار بیت کے آغاز و ارتقاء پر روشنی ڈالتے ہوئے یہ بتایا گیا تھا کہ جس طرح کلاسیکی موسیقی کے دبستانوں کو 'گھرانہ' کہا جاتا ہے اسی طرح عوامی موسیقی میں اکھاڑوں

اور منڈلیوں کا رواج رہا ہے۔ لہٰذا ذیل میں اکھاڑوں کے تناظر میں چہار بیت کے ارتقی سیاق پر بحث کی جائے گی۔

کلاسیکی موسیقی میں 'گھرانہ' کا جو مفہوم ہے لگ بھگ وہی مفہوم چہار بیت کے اکھاڑوں سے مراد لیا جاتا ہے۔ کلاسیکی موسیقی میں گھرانے کے لیے کچھ خاص شرطیں بتائی گئی ہیں مثلاً کسی شخص یا جماعت کی ایجاد کردہ کسی خاص گائکی، باج یا نائکی کا اُسی سلسلے کے فرد یا افراد کے ذریعے کم از کم تین نسلوں تک متواتر منتقل ہوتے رہنا ضروری ہے۔ عوامی موسیقی میں اکھاڑے کی اصطلاح استادی شاگردی کی اس روایت پر محیط ہے جس کے تحت کوئی گروہ بلا لحاظ مذہب و نسل مشترکہ طور پر خود کو کسی ایک اُستاد کا شاگرد تسلیم کرتا اور اس کے طریقۂ پیش کش کی اتباع کرتا ہے۔ یہ سلسلہ متواتر نسل در نسل منتقل ہوتا چلا جاتا ہے۔ موجودہ زمانے میں اکھاڑے کے لیے 'پارٹی' اور 'بزم' کا استعمال بھی ہوتا ہے۔ مثلاً شانِ ہند پارٹی، فخرِ وطن پارٹی، بزمِ حمیدہ، بزمِ زکی وغیرہ۔

عوامی شاعروں اور گائکوں کی تنظیم کا سلسلہ "دس نام" سنتوں کے اکھاڑوں سے شروع ہوتا ہے جن کے نام قدرتی چیزوں کی مناسبت سے گری (پہاڑ)، بن، پربت (پہاڑ)، ساگر، سرسوتی (علم و فن کی دیوی)، سورج وغیرہ تھے اور اکھاڑوں اور اس کے ممبروں کے ناموں کے ساتھ لقب کے طور پر استعمال ہوتے تھے۔ ان میں سب سے نمایاں شخصیت مہاتما تری کن گری کی تھی اور مسلمانوں میں شاہ علی کی۔" ۵

عوامی موسیقی یا شاعری کی روایات میں یہ اصطلاح اٹھارہویں صدی میں سب سے پہلے خیال شاعروں کی انجمنوں کے لیے استعمال کی گئی جس کا مقصد شاعری کے باہمی مجادلوں کو فروغ دینا تھا۔ ہوتا یہ تھا کہ دو جماعتیں ایک دوسرے کے مدمقابل ہوتیں۔ ایک مطلع، مصرع طرح یا موضوع مقرر کر دیا جاتا اور دونوں جماعتوں کو باری باری سے اسی زمین میں 'خیال' کہنے اور گانے کی دعوت دی جاتی۔ جو جماعت فی البدیہہ 'خیال' کہنے سے عاجز آتی، فاتح جماعت کا استاد اس کے چنگ چھین لیتا اور تب تک وہ چنگ واپس نہیں کیے جاتے جب تک کہ مفتوحہ جماعت اس کو استاد نہیں مان لیتی۔ چوں کہ ہندمیں پہلوانی کے اکھاڑوں کی روایت بھی رہی ہے جن کے مقابلوں کو 'دنگل' کہا جاتا تھا لہٰذا

خیال کے مقابلے بھی دنگل کہلاتے تھے اور دنگل کی مناسبت سے خیال کی جماعتوں کو اکھاڑہ کہا گیا۔ پہلوانی کے اکھاڑے کا ایک خلیفہ ہوتا ہے اور ایک استاد۔ یہ صورت خیال کی جماعتوں میں بھی پائی جاتی تھی۔ نظیر اکبر آبادی بھی ایک خیال اکھاڑے کے استاد تھے۔ انھوں نے بہت سے مقابلوں میں اپنے حریف اکھاڑوں کو شکست دے کر ان کے چنگ چھینے جو کہ بہت دنوں تک ان کے بیٹے خلیفہ گلزار کے پاس رہے۔ ۵۶

چوں کہ یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ لگجری اور چہار بیت کی عوامی روایات کا ماخذ یہی خیال شاعری ہے لہٰذا وہ تمام عناصر و اجزا جو خیال اکھاڑوں کا حصّہ تھے، یہاں بھی آ گئے۔ بلکہ چہار بیت نے خیال اور لگجری دونوں سے فیض حاصل کیا ہے۔

تشکیل

ابتدا میں جن افراد کو چہار بیت گانے کا شوق ہوتا تھا وہ کسی استاد چہار بیت خواں کے شاگرد ہو جاتے۔ ان شاگردوں میں سے جو زیادہ اہلیت رکھتا، اسے خلیفہ منتخب کر لیا جاتا۔ خلیفہ کے اختیارات بہت وسیع ہوتے۔ اس کے ذمّے نو آموزوں کی تربیت کا کام ہوتا تھا۔ استاد جس کی نمایاں صفت یہ ہوتی تھی کہ وہ فی البدیہہ شعر کہہ سکے، خلیفہ کو کلام لکھ کر دیتا اور مقابلوں میں جماعت کے ساتھ رہتا تھا۔ استاد، خلیفہ اور شاگردوں پر مشتمل یہ جماعت اکھاڑہ کہلائی۔ شاگرد بننے کے لیے استاد اور اس کے اکھاڑے کے تمام اراکین کے لیے مٹھائی کا انتظام ضروری ہوتا۔ پھر جو شاگرد اپنے فن میں ماہر ہو جاتا اس کو خلافت دے دی جاتی تاکہ وہ اپنا علیحدہ اکھاڑا بنا سکے لیکن اس کے لیے باقاعدہ دستار بندی کا جلسہ منعقد کیا جاتا۔ آج بھی تقریباً یہی طریقہ رائج ہے۔ جلسۂ دستار بندی کی پیشگی اطلاع اکھاڑوں کو دے دی جاتی ہے اور انھیں مدعو کیا جاتا ہے۔ جس شخص کو خلافت دی جاتی ہے وہ اتنی مٹھائی کا انتظام کرتا ہے کہ تمام مدعو اکھاڑوں کو تقسیم کی جا سکے۔ مقررہ تاریخ پر جلسہ منعقد ہوتا ہے۔ استاد یا خلیفہ تمام حاضرین کی موجودگی میں شاگرد کے پگڑی باندھتا ہے اس کے بعد مٹھائی تقسیم کی جاتی ہے۔ پھر تمام شب چہار بیت سرائی کی محفل جاری رہتی ہے۔ اگر شاگرد صاحبِ استطاعت ہو تو

بہت سے تکلفات کرتا ہے۔ مثال کے طور پر ۱۵ اکتوبر ۱۹۹۲ء کو حاجی بچھن رام پوری اور چند دوسرے افراد کی دستار بندی کے سلسلے میں ایک جلسہ چہار بیت کا اہتمام کیا گیا جس میں مقامی اکھاڑوں کے علاوہ مراد آباد، امروہہ اور چاندپور کے اکھاڑے بھی شریک تھے۔ عشا کے بعد اُستاد امین خاں کی رہائش گاہ واقع محلہ پکا باغ سے تمام شاگردوں کا ہجوم ایک جلوس کی شکل میں آتش بازی اور بینڈ باجے کے ساتھ روانہ ہوا۔ بعض شاگردوں کے سروں پر رنگ برنگے سرپوشوں سے ڈھکی ہوئی سینیاں تھیں جن میں مٹھائی اور پگڑیاں تھیں۔ سب سے آگے اُستاد امین خاں، ان کے پیچھے کچھ افراد بینر اٹھائے ہوئے تھے۔ ایک بینر پر لکھا تھا "جشنِ محبوب علی خاں" اور دوسرے پر تحریر تھا "اکھاڑا غلام علی خاں، استاد محمد امین خاں"۔ تقریباً دو کلومیٹر کا سفر طے کرنے کے بعد یہ جلوس محلہ لال قبر پہنچا جہاں جلسے کے سارے انتظامات مکمل ہو چکے تھے۔ مہمان اکھاڑے اور سامعین بے چینی سے جلوس کی آمد کا انتظار کر رہے تھے۔ جلوس منزل پر پہنچا تو سب سے پہلے دستار بندی کی رسم ادا کی گئی۔ پھر مٹھائی تقسیم ہوئی اور چہار بیت خوانوں کے گلے میں ہار ڈالے گئے۔ اس کے بعد محفل کا باقاعدہ آغاز ہوا۔

تنظیم

خلیفہ کے اختیارات بہت وسیع ہوتے ہیں۔ پروگرام میں شرکت کی دعوت قبول کرنا نہ کرنا اسی کے اختیار میں ہوتا ہے وہی اپنے طور پر شاگردوں کی تربیت اور مشق کا انتظام کرتا ہے۔ اگر کوئی شاگرد خلیفہ کی حکم عدولی کرتا ہے یا پھر جماعت مخالف سرگرمی میں ملوث پایا جاتا ہے تو خلیفہ اسے شاگردی سے خارج کر دیتا اور اکھاڑے سے نکال دیتا ہے۔ خلیفہ پر یہ ذمہ داری بھی ہوتی ہے کہ وہ پروگرام میں لے جانے کے لیے تمام ارکان اکھاڑا کو جمع کرے اور یہ ایک مشکل کام ہے کیوں کہ یہ لوگ زیادہ تر محنت مزدوری کرتے ہیں اور بعض مضافاتی علاقوں میں کام کرتے ہیں۔ یا بعض لوگ خردہ فروش ہیں اور وہ آس پڑوس بازار ہاٹ میں اپنی دوکانیں لے جاتے ہیں اور شام کو دیر سے گھر واپس آتے ہیں۔ اب ان کے آنے کا انتظار کیا جا رہا ہے۔ ایک آگیا تو دوسرے کا پتہ نہیں۔ اس طرح

بے چارے خلیفہ کو کافی صبر سے کام لے کر انھیں بہر حال اکٹھا کرنا ہوتا ہے کیوں کہ کسی بھی بدنامی کا داغ اسی کے ماتھے پر لگتا ہے۔

شناخت کا طریقہ

عام طور پر اکھاڑا خلیفہ کے نام سے مشہور ہوتا ہے۔ لیکن بعض اکھاڑے شاعروں کے نام سے بھی منسوب ہیں مثلاً اکھاڑا ذوقی میاں، اکھاڑہ اصبر استاد، بزم زکی وغیرہ۔ مرکزی اکھاڑا جانشینوں کے ذریعے نسل در نسل منتقل ہوتا چلا جاتا ہے اور اس کا نام تبدیل نہیں ہوتا لیکن خلافت یافتہ شاگردوں کے اکھاڑے انھی کے نام سے منسوب ہو جاتے ہیں۔

بعض اکھاڑے ایسے بھی ہوتے ہیں جن کے سربراہ کسی پیش رو خلیفہ یا استاد کی شاگردی اور اجازت کے بغیر خلیفہ بن جاتے ہیں۔ ایسے اکھاڑوں کی تعداد ٹونک میں زیادہ ہے لیکن رام پور والے خود ساختہ اکھاڑوں کو تسلیم نہیں کرتے۔ وہاں ان کی حیثیت ناجائز اولاد کی سی ہو کر رہ جاتی ہے اور آخر کار اکھاڑے کے سربراہ کو کسی نہ کسی سے اجازت حاصل کرنا پڑتی ہے۔ مثلاً رام پور کے منجو خاں نے کسی استاد یا خلیفہ چہار بیت کی شاگردی اور اجازت کے بغیر اکھاڑا بنا لیا تھا لیکن شہر کے کسی اکھاڑے نے اسے منظوری نہیں دی۔ بالآخر منجو خاں کو ایک چہار بیت گو شاعر ذوقی میاں ساکن دو محلہ روڈ سے اجازت لینا پڑی۔ حالاں کہ ذوقی میاں کسی چہار بیت اکھاڑے سے باقاعدہ طور پر وابستہ نہیں تھے۔ اس لیے وہ اجازت دینے کے مجاز نہیں تھے لیکن لوگوں کی تشفی کے لیے اتنا بھی کافی تھا۔ بھوپال میں بھی اس روایت کا احترام کیا جاتا ہے لیکن ٹونک والے اس کی پروا نہیں کرتے۔ وہاں تو جسے شوق ہوا ایک اکھاڑا بنا لیا۔ نواب اسمٰعیل خاں کے زمانے میں داد و دہش کے لالچ نے بہت سے خود ساختہ اکھاڑے بنا دیے۔ اس سے قبل ٹونک میں صرف دو پارٹیاں تھیں۔ ایک محلہ بہیر کی اور دوسری قا   نواب اسمٰعیل خاں نے تمام خود ساختہ اکھاڑوں کے سربراہوں کے پگڑی باندھ کر منظوری دے دی۔

رام پور کی طرح ٹونک میں بھی استادی شاگردی کی روایت رائج ہے۔ کچھ عرصہ قبل تک

وہاں یہ رواج تھا کہ جس کے پگڑی باندھی جاتی وہ تمام مقامی اکھاڑوں کو کھانا کھلاتا، چائے پلاتا، لڈو بانٹتا اور ہار گجرے پہناتا۔ نواب اسمٰعیل خاں سے قبل چہار بیت سیکھنے کے لیے لوگوں کو کافی محنت کرنا پڑتی تھی۔ وہاں اس وقت صرف سپاہی پیشہ لوگ ہی اس روایت سے وابستہ تھے۔ یہ لوگ آسانی کے ساتھ کسی کو چہار بیت نہیں سکھاتے تھے بقول مولانا سیمابؔ:

> "جس وقت میرا شباب کا زمانہ تھا تو اس وقت یہاں پلٹن کے اندر بہت بُرا ماحول تھا۔ ایسوں ویسوں کو تو چہار بیت یاد ہی نہیں کراتے تھے۔ برسوں میں جو کھڑا ہو کر سیکھا کرتا تھا۔ اُسے سکھاتے تھے۔ سُر اور لَے کی بڑی قیمت تھی۔" ۵۸

طریقۂ پیش کش

سنگتی ساز | صوبہ سرحد میں چہار بیت ڈھول، دف اور سُرنا کے ساتھ پیش کی جاتی ہے لیکن ہندوستان میں اس کے ساتھ صرف دف کی سنگت دی جاتی ہے جسے چہار بیت خواں دائرہ، کھیرا اور تنبل بھی کہتے ہیں۔ تنبل غالباً طبل کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ ہندوستان میں دف کا رواج مسلمانوں کی آمد کے ساتھ شروع ہوتا ہے۔ چہار بیت میں استعمال ہونے والے دف کا سائز عام دفلی یا دفلے سے عموماً بڑا ہوتا ہے جس میں بعض لوگ چھلّے ڈال لیتے ہیں۔ اس کا فریم لکڑی یا اسٹیل کا ہوتا ہے جس پر بکرے کی کھال منڈھ دی جاتی ہے۔ اس پر بہت سے چہار بیت خواں اپنے اپنے شوق کے مطابق چاند تارا، پھول پتیاں وغیرہ بنوا لیتے ہیں۔ کچھ لوگوں کے دف پر ان کا یا اکھاڑے کا نام لکھا ہوتا ہے۔

نشست | اکھاڑے کے ارکان نصف دائرے کی شکل میں بیٹھتے ہیں۔ اگلی صف میں خلیفہ اور داہنے بائیں دو ایسے ہم نوا ہوتے ہیں جن کی آواز خلیفہ کی طرح اونچی اور حافظہ قوی ہو۔ ان کے پیچھے باقی ہم نواؤں کو صلاحیت کے اعتبار سے درجہ بندی کر کے دوسری اور تیسری صفوں میں بٹھایا جاتا ہے۔ مبتدیوں کو سب سے پیچھے رکھا جاتا ہے۔ سب کے ہاتھوں میں دف ہوتے ہیں۔ اگلی صف والے ایک گھٹنا فرش پر ٹیک لیتے ہیں اور

دوسرا اکھڑا کر لیتے ہیں۔ دوسری صف کے ہمنوا دونوں گھٹنوں پر کھڑے ہو جاتے ہیں اور تیسری صف والے مکمل طور پر کھڑے رہتے ہیں۔ تھک جانے پر بیٹھ بھی سکتے ہیں۔

گانے کا ڈھنگ کلام شروع کرنے سے پہلے صرف دف نوازی کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ سارے ہم نوا ایک ساتھ مل کر کسی مخصوص تال پر دف بجاتے ہیں۔ یہ دور دو یا تین منٹ تک چلتا ہے۔ غالباً اس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ سامعین اپنی گفتگو چھوڑ کر کلام سننے کے لیے تیار ہو جائیں اور خاموشی اختیار کر لیں۔ دف نوازی کا سلسلہ ایک جھٹکے کے ساتھ ختم کر دیا جاتا ہے۔ پھر خلیفہ چہار بیت کا مکھڑا، سرا یا مطلع شروع کرتا ہے اور باقی لوگ اس کی ہمنوائی کرتے ہیں۔ پھر خلیفہ بند پڑھتا ہے۔ بند کے مصرعے ٹونک اور بھوپال میں تنہا خلیفہ ادا کرتا ہے اور باقی افراد انترے کے بعد صرف ٹیپ پر خلیفہ کے ہم نوا ہوتے ہیں لیکن رام پور میں انترے کے سوا تمام مصرعوں کو ہم نوا دہراتے ہیں۔ انترہ صرف خلیفہ اٹھاتا ہے۔ البتہ جہاں اس کی سانس ٹوٹنے کا اندیشہ ہوتا ہے وہاں اس کے داہنے اور بائیں بازو مصرعے کو پکڑ لیتے ہیں۔ ٹیپ اور انترے کے علاوہ باقی مصرعوں سے پہلے رام پور میں عموماً "بھیے" اور ٹونک والے اکثر لفظ "اچھا" لگاتے ہیں۔ پہلے حمد پڑھی جاتی ہے پھر نعت اور اس کے بعد بہاریہ دور شروع ہوتا ہے۔

رقص اور پینترہ بازی ٹونک اور بھوپال میں گانے کے ساتھ رقص اور پینترہ بازی بھی ہوتی ہے۔ انترہ کے اتار کے فوراً بعد جب ٹیپ کا اعادہ ہوتا ہے تو جوش و خروش کے عالم میں اگلی صف کے ہمنوا مع خلیفہ سپاہیانہ رقص کرنے لگتے ہیں۔ یہ رقص تلوار کے پینتروں پر مشتمل ہوتا ہے۔ ان پینتروں کا کوئی مقررہ اصول نہیں ہے۔ ہر اکھاڑے کے افراد اپنے اپنے طور پر پینترے کھیلتے ہیں اور ساتھ ہی دف کو انگلی پر نچاتے اور اچھالتے ہیں۔ رام پور والے اپنے جوش کا نزلہ صرف دفوں پر اتارتے ہیں۔ وہ رقص نہیں کرتے البتہ اکثر کھڑے ہو کر پوری طاقت سے دفوں پر بے تکان ضربیں لگاتے ہیں۔

راقم الحروف کو یاد ہے کہ ۲۲ ستمبر ۱۹۹۳ء کو میر گنج میں منعقدہ ایک جلسے میں رام پور کے حاجی بچھن اور ان کے ہمنواؤں نے اس طرح یکے بعد دیگرے چار دف توڑ ڈالے۔

رقص کے علاوہ بھی چہار بیت خواں مختلف قسم کی جسمانی حرکات اور فقروں سے اپنی پیش کش کو مؤثر بناتے ہیں۔ اگر سامعین نئے ہوں تو یہ لوگ ایک دو چہار بیتیں پیش کرنے کے بعد ان کی پسند کا اندازہ کر لیتے ہیں؛ کس طرح کے مضمون پر داد اور روپیہ زیادہ ملتا ہے اس کا اندازہ لگانے کے بعد وہی مواد پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اگر سامعین/تماش بین سوقیانہ ذوق رکھنے والے ہیں تو یہ حضرات مبتذل مضامین کی چہار بیتیں پڑھتے ہیں۔ آپس میں یا تماش بین سے، استعاراتی زبان میں یا کھلم کھلا فحش باتیں کرتے ہیں۔ رکیک اور غیر سنجیدہ جسمانی حرکات کا سہارا لیتے ہیں۔ لیکن اگر محفل میں پڑھے لکھے سنجیدہ اور دین دار لوگ بھی موجود ہوں تو چہار بیت خواں اپنی جسمانی حرکات اور فقرہ بازی کو محدود کر لیتے ہیں۔ اور اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ کوئی غیر شائستہ حرکت سرزد نہ ہو جائے اور کلام بھی ابتذال اور پھکڑپن سے پاک ہو۔ ایسی محفلوں میں چہار بیت خواں کھل کر اپنے فن کا مظاہرہ نہیں کر پاتے۔

خلیفہ کی فطرت پر بھی پیش کش کا انحصار ہوتا ہے۔ اگر وہ سنجیدہ اور پرہیز گار انسان ہے تو اس کے ہمنوا بھی ناشائستہ حرکتوں سے باز رہتے ہیں۔ اس کے علاوہ گھروں میں اگر محفل چہار بیت آراستہ کی جاتی ہے تو خواتین کا لحاظ رکھتے ہوئے ہر قسم کی عریانیت اور ناشائستگی سے گریز کیا جاتا ہے۔

چہار بیت کے مقابلے | چہار بیت کے مقابلے بڑے دلچسپ ہوتے ہیں: "جس طرح تیر و تبر اور خنجر و تلوار کی لڑائیوں میں دو فوجیں ایک دوسرے کے آمنے سامنے ہوتی تھیں اسی طرح چہار بیت کے مقابلوں میں دونوں اکھاڑے اپنے دف سنبھال لے کر ایک دوسرے کے مقابل صف آرا ہوتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہوتا ہے کہ وہ صفیں باندھتے تھے یہ حلقے بناتے ہیں۔ ایک اکھاڑہ حلقے کی شکل میں ادھر ہے اور ایک ادھر۔ وہاں تیروں کی بوچھار ہوتی تھی یا منجنیقوں سے آتشیں گولے برستے تھے یہ الفاظ کے تیر و نشتر چلاتے ہیں۔" ۵۶

چہار بیت کے مقابلوں میں اکثر ایک شعری زمین مقرر کر دی جاتی ہے اور تمام حریف اکھاڑوں کو اسی زمین میں چہار بیتیں پڑھنا ہوتی ہیں۔ یا یوں ہوتا ہے کہ دو اکھاڑے آمنے سامنے بیٹھ گئے۔ پہلے ایک اکھاڑے نے کوئی چہار بیت پڑھی۔ پھر دوسرے اکھاڑے کی باری آتی ہے تو وہ حریف کی چہار بیت کے جواب میں اسی ردیف و قافیے اور اسی بحر کی ایسی چہار بیت پیش کرنے کی کوشش کرے گا جو موضوع، انداز بیان اور رنگا رنگی کے اعتبار سے زیادہ مؤثر ہو۔ پھر پہلا اکھاڑا اس کا جواب پیش کرے گا۔ اس عمل کو سوال جواب یا جوڑ توڑ کہتے ہیں۔ یہ سلسلہ اسی طرح جاری رہتا ہے حتیٰ کہ ان میں سے کوئی ایک ہار مان لے لیکن بعض اوقات ایسا بھی ہوا ہے کہ تین تین دن متواتر یہ مقابلہ چلتا رہا ہے اور کسی نے ہار نہیں مانی ہے کیوں کہ دونوں کے پاس ایک ایک زمین میں پچاس پچاس سو سو چہار بیتیں ہوتی ہیں اور اگر یہ ذخیرہ ختم بھی ہو جائے تو فی البدیہہ کہنے والے اساتذہ بھی موجود ہوتے ہیں۔ ادھر ایک اکھاڑے نے چہار بیت ختم کی دوسرے کے پاس اس کا جوڑ آتیا رہے۔

فی زمانہ چہار بیت مقابلوں میں ہار جیت کا فیصلہ کرنے کے لیے جج مقرر کیے جاتے ہیں۔ لیکن مصرع یا مطلع طرح مقرر نہیں ہوتا۔ صرف پیش کش کا مقابلہ ہوتا ہے۔ ہر اکھاڑے کو مقررہ وقت میں ایک حمد، ایک نعت اور اس کے بعد بہاریہ چہار بیت پیش کرنا ہوتی ہے۔ آخر میں جج صاحبان اول، دوم اور سوم نمبر پر آنے والے اکھاڑوں کا اعلان کرتے ہیں۔ تینوں اکھاڑوں کو حسب درجہ کپ یا شیلڈ پیش کی جاتی ہے۔

ماضی میں پیش کش سے زیادہ چہار بیت شاعری کے مقابلے ہوتے تھے۔ لیکن اب فی البدیہہ کہنے والے اساتذہ نہیں رہے اور جو شعرا رہ کلام لکھ کر دیتے ہیں۔ وہ اکھاڑے کے ساتھ بیٹھا نہیں کرتے بلکہ پہلے سے مشہور و مقبول چہار بیتوں پر جوڑے لگا کر اپنے اکھاڑوں کو دے دیتے ہیں۔ پہلے اکھاڑے کا استاد ایسے شاعر کو بنایا جاتا تھا جو مقابلے کے وقت اسٹیج پر موجود رہے۔ عام حالات میں اس کا کلام کوئی بھی اکھاڑا پڑھ سکتا تھا لیکن مقابلے کے وقت اس کے تمام حقوق خلیفہ خود محفوظ ہوتے تھے۔

چہار بیت مقابلوں کا ایک انداز وہ بھی تھا جب رقیب خانی، غمّاز خانی اور چھوٹ کی (مبتذل، ہجویہ) چہار بیتیں پڑھی جاتیں اور نوبت لٹھ پونگوں تک پہنچتی۔ رام پور، ٹونک اور بھوپال کے نوابین کو جب چہار بیت کا شوق ہوا تو درباروں میں بھی چہار بیت کے جلسے منعقد ہونے لگے۔ ٹونک کے آخری نواب اسمٰعیل خاں کو چہار بیت کے مقابلے کرانے کا بہت شوق تھا۔ لیکن یہ مقابلے صرف پیش کش کے ہوتے تھے جن میں کوئی زمین مقرر نہیں ہوتی تھی۔ جیتنے والی پارٹی یا اکھاڑے کو نواب کی طرف سے معقول انعام دیا جاتا تھا۔ ہار جیت نواب کی مرضی پر منحصر تھی۔ ایک دو بار کوئی اکھاڑا جیت گیا تو نواب کو یہ فکر لاحق ہوجاتی کہ اب اسے ہروانا چاہیے۔ اس سلسلے میں مرحوم احمد حسن سیّاں نے اپنا ایک واقعہ سُناتے ہوئے کہا:

"نواب نے ہمارے دو ٹکڑے کردیے تھے۔ تو ٹکرایا اور ٹکرانے کے بعد میری پالٹی (پارٹی) کو جِتا دیا کہ بھئی پہلوان ہی بڑھ گئے۔ اس کے بعد نواب نے بہت ارادہ کیا کہ ان کو ہروادوں۔ جب پالٹی ٹکرائی تو اس میں سے میں ہٹ گیا کہ ہَری وی مانی جائے گی میری پالٹی، لیکن میرا ہَروُوں میں نام نی ہوگا۔" ۹

بھوپال میں مقابلے کے وقت ایک میدان میں چاروں کونوں پر چار اسٹیج بنائے جاتے تھے جن پر بیک وقت چار اکھاڑے بیٹھتے تھے۔ بیچ میں تماش بین بیٹھتے تھے۔ ہر اکھاڑا جس کو چاہتا تھا اپنا حریف بنالیا کرتا تھا۔ جس اکھاڑے کی باری ہوتی تماش بین اسی کی طرف مخاطب ہوجاتے۔ بڑا دلچسپ منظر ہوتا تھا۔ لیکن اب ایسا نہیں ہے۔ موجودہ دور میں ہر اکھاڑا اپنی باری پر کلام پیش کرتا ہے۔

دف نوازی

عام طور پر چہار بیت میں صرف دف بجایا جاتا ہے۔ جس کے لیے تین تالیں: دو تالہ، تین تالہ اور چوتالہ مقبول ہیں۔ مطلع پر دف نوازی کا آغاز ہوتا ہے انترہ پر دف نہیں بجایا جاتا اور انترہ کے بعد ٹیپ کے مصرعے کا اعادہ ہوتا ہے تو سب

کے سب پورے جوش و خروش کے ساتھ دف پر ضربیں لگاتے ہیں۔ ان ضربوں کو ٹھیکہ کہتے ہیں۔ چوک یا بند کے مصرعوں پر صرف ٹھیکی سے کام لیا جاتا ہے جسے موسیقی کی اصطلاح میں 'پرن' کہتے ہیں۔ چہار بیت میں بجنے والے دفوں کی ملی جلی آوازیں ایک عجیب رزمیہ ماحول قائم کر دیتی ہیں۔ اس ماحول سے متاثر ہو کر رضا علی عابدی نے کہا تھا:

"چار بیت کے پس منظر میں دف اور تنبل بجا کرتے ہیں۔ کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ لشکر آ رہے ہیں اور کبھی لگتا ہے کہ قافلے جا رہے ہیں۔" [10]

تماشبین/سامعین کا ردعمل

چار بیت کے تماشبین یا سامعین پورے انہماک اور شوق کے ساتھ چار بیت سنتے ہیں۔ نعت یا حمدیہ چہار بیت کا احترام کرتے ہیں اور اپنی دبیہ بیڑی سگریٹ نہیں پیتے۔ دھن اور لے کے علاوہ کلام پر بھی پوری توجہ دیتے ہیں۔ اگر انترہ پر کسی کا سُر بگڑ جائے یا آواز ساتھ چھوڑ دے تو یہ حضرات فوراً کوئی مزاحیہ فقرہ چُست کر دیتے ہیں جو کہ اکثر مبتذل ہوتا ہے۔ مثلاً:

"جُھروا (جورو) کے پاس جائے تو لمٹ (منہوا) سے آواز نکالے۔ جب جروا کے پاس بغیر لمٹ کے آواز نکالے گا تو یے ای (یہی) حال ہوگا۔" [11]

اور اگر آواز پاٹ دار ہے، دیر تک کھینچتا ہے تو اس طرح داد دیتے ہیں "واہ واہ واہ وا۔ آہاہاہا، کیا بات ہے بھیے، جیتے رہو بھیئے۔" کوئی کہتا ہے "ننا گر دا اچھا۔ استا دبھی اچھا۔" چہار بیت سننے والے خوش ہو کر روپیہ بھی نذر کرتے ہیں اور کبھی کبھی نوٹوں کے ہار خلیفہ کے گلے میں ڈال دیتے ہیں۔ بعض کا دل ہمنوائی کو مچل اٹھتا ہے اور وہ اسٹیج کے پیچھے جا کر چہار بیت خوانوں میں شامل ہو جاتے ہیں۔ اور سرا بند کہلوانے لگتے ہیں۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوا ہے کہ لوگوں نے وجد میں آ کر دامان و گریباں چاک کر ڈالے ہیں۔

غرض کہ چہار بیت کے سامعین اس صنف سے والہانہ لگاؤ رکھتے ہیں اور انہی کی بدولت یہ روایت آج تک جاری و ساری ہے۔ کیوں کہ جدید ذرائع تفریح کی موجودگی میں ہماری قدیم روایات کی مقبولیت تبھی تک ہے جب تک ان کے سامعین موجود رہیں۔

حواشی

۱۔ اسٹینڈرڈ ڈکشنری آف فوک لور جلد ۵، امریکہ ۱۹۴۹ء ص ۱۰۳۳

۲۔ ایضاً ایضاً

۳۔ ملاحظہ کیجئے، پروفیسر محمد حسن کے مضامین "مشمولہ" "اردو میں لوک ادب" مرتبہ قمر رئیس ص ۲۹ اور "کمپریٹو انڈین لٹریچر" جلد اول پہلی اشاعت، دہلی، ص ۴۴

۴۔ بحوالہ عثمانی، ابو الفیض، ۱۹۹۰ء، "چہار بیت۔ ایک عوامی صنفِ شاعری" مشمولہ "اردو میں لوک ادب" مرتبہ قمر رئیس، ص ۱۷۳

۵۔ فاروقی، اظہر علی، ۱۹۸۱ء، "اتر پردیش کے لوک گیت" نئی دہلی، ص ۴۳۰

۶۔ ڈبائیوی، کنول ۱۹۹۰، "اردو کا عوامی ادب۔ سوانگ یا نوٹنکی" مشمولہ "اردو میں لوک ادب" مرتبہ قمر رئیس، نئی دہلی، ص ۹۷-۹۸

۷۔ موصوف سے یہ گفتگو ان کی وفات سے ایک روز قبل ۲۹ مئی ۱۹۹۰ء کو راقم نے حکیم ظہور رضا کے مطب واقع محلہ قافلہ (ٹونک) پر کی تھی۔

۸۔ فائز، عبدالحیٔ خاں، ۲۵ مئی ۱۹۹۰ء، موصوف سے لیا گیا ایک انٹرویو

۹۔ سیماب، احمد حسن، ۲۷ مئی ۱۹۹۰ء، زبانی گفتگو

۱۰۔ عابدی، رضا علی، ۱۹۸۹ء، بی۔بی۔سی۔ لندن کا ایک ریڈیو فیچر، صاحب زادہ شوکت علی خاں نے اس پروگرام کا ڈب کیا ہوا سمعی کیسٹ راقم السطور کو عنایت کیا۔

۱۱۔ ۱۵ اکتوبر ۱۹۹۲ء کو رام پور میں منعقدہ ایک جلسۂ چہار بیت کے دوران ایک سامع کا فقرہ۔

چوتھا باب

چہار بیت کے اہم مراکز اور اکھاڑے

رام پور میں چہار بیت کا پہلا اکھاڑا قائم ہو جانے کے بعد متعدد لوگ باقاعدہ طور پر خلیفہ بنائے گئے جن میں سے بعض حضرات تلاشِ معاش میں جب ٹونک، بھوپال، مرادآباد، امروہہ، نجیب آباد، چاند پور، احمد آباد اور کراچی وغیرہ جاکر آباد ہوئے تو یہ روایت وہاں بھی رائج ہوئی اور اس طرح چہار بیت کے مختلف مراکز قائم ہو گئے۔ ان مراکز میں چہار بیت گوئی اور چہار بیت خوانی کا اسلوب تقریباً یکساں ہی رہا لیکن بغور مطالعہ کرنے پر بعض امتیازی خصوصیات بھی نظر آجاتی ہیں۔

انفرادی خصائص کے اعتبار سے چہار بیت کے تین اہم مراکز ہیں۔ ۱۔ رام پور ۲۔ ٹونک اور ۳۔ بھوپال۔ باقی مقامات ان ہی کے ذیلی مراکز ہیں۔ مرادآباد، نجیب آباد، امروہہ اور چاند پور رام پور کے ذیلی مراکز ہیں۔ احمد آباد اگرچہ گجرات کا شہر ہے لیکن چوں کہ یہاں چہار بیت کی روایت کو متعارف و مقبول بنانے میں ٹونک کا غالب حصہ ہے اور یہاں کی چہار بیت خوانی پر ٹونک ہی کا اثر غالب ہے لہٰذا اسے ٹونک کا ذیلی مرکز مانا جائے گا۔ کراچی میں رام پور اور ٹونک ہی کے فن کاروں نے اس روایت کو آگے بڑھایا ہے لہٰذا اس کی حیثیت ایک مشترک مرکز کی ہے۔ حیدرآباد سندھ میں بھی یہ روایت ٹونک ہی کی مرہونِ منت ہے لہٰذا کہا جاتا ہے کہ وہاں کے گانے کا انداز ٹونک سے مشابہ ہے۔ لیکن مواد فراہم نہ ہونے کی بنا پر کوئی تبصرہ نہیں کیا جا سکتا۔ ذیل میں ان مراکز سے وابستہ اکھاڑوں کا تعارف پیش کیا جا رہا ہے جس میں عبدالکریم خاں کے خلفاء اور ان کے سلاسل کے بارے میں ممکنہ حد تک مستند معلومات فراہم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

رام پور

رام پور میں جب عبدالکریم خاں نے چہار بیت کا اکھاڑا قائم کر کے متعدد لوگوں کو اپنا خلیفہ بنایا تو ان میں سے بعض حضرات کو بوجوہ رام پور چھوڑنا پڑا۔ لیکن یہ لوگ جہاں کہیں گئے، چہار بیت کے اکھاڑے قائم کیے بغیر نہ رہ سکے۔ ان حضرات کے بارے میں تو گفتگو بعد میں کی جائے گی پہلے مقامی خلفاء کا تذکرہ ضروری ہے۔

عبدالکریم خاں نے چھ اور بعض روایتوں کے مطابق پانچ شاگردوں کو خلیفہ بنایا جن کے نام اس طرح ہیں:

۱۔ محبوب علی خاں۔ ۲۔ کفایت اللہ خاں کفایت۔ ۳۔ نجف خاں نجف۔ ۴۔ کریم اللہ خاں نہنگ۔ ۵۔ گل باز خاں عرف گل خاں۔ ۶۔ جان محمد خاں

سلسلہ محبوب علی خاں

محبوب علی خاں چہار بیت کے شاعر تھے محبوب علی تخلص کرتے تھے۔ پڑھتے بھی بہت اچھا تھے۔ انھوں نے متنوع موضوعات پر چار بیتیں لکھیں۔ ہیئتوں کے تجربے بھی کیے۔ ان کے اکھاڑے میں نیاز محمد عرف نیازو بڑی پاٹ دار آواز کا مالک تھا۔ تین فرزند تھے غلام علی خاں، عنایت علی خاں اور عبدالعلی خاں۔ شاگردوں میں غلام علی خاں (پسر)، علی بہادر خاں اور نجا میاں نے کافی نام کمایا۔

غلام علی خاں غلام علی خاں دنیائے چہار بیت میں نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ انھوں نے لاتعداد شاگرد بنائے جن میں ٹبن خاں، سبحان شاہ خاں، عنایت حسین حافظ، گورے خاں محفوظ، حافظ عبدالحیٔ عرف حافظ ننو، دولھا جان مرادآبادی، دھومی خاں منہ جلے، جھمن نورباف، منور انصاری، جبیدا بھائی، ننھے خاں، نھمن خاں خٹک، قمر علی خاں اور رضا انصاری کافی مشہور ہوئے۔ غلام علی خاں نے اپنی حیات میں جھمن نورباف، منور انصاری، دھومی خاں منہ جلا، حافظ ننو، حافظ عنایت حسین حافظ اور گورے خاں محفوظ کو خلیفہ بنایا۔

ان میں دھومی خاں منہ جلا فن چہار بیت سرائی میں مشاق تھا اور اس کے مثل پاٹ دار آواز اس کے ہم عصروں میں کسی کی نہیں تھی۔ ۱۹۲۰ء کے قریب اس کا انتقال ہوا۔ حافظ ننو نے بھوپال میں سکونت اختیار کر لی اور وہاں اپنے استاد کا نام روشن کیا۔ "آخر وقت میں گورے خاں خلفِ لال خاں کے سر پہ پٹکا اپنے سر کا غلام علی خاں صاحب نے بھرے جلسے میں باندھ کر خلیفہ بنا دیا تھا۔ بعدِ وفات وہ پٹکا گورے خاں نے چھمن نور باف کو دے دیا اور چھمن نے وہ پٹکا جلسۂ عام میں حافظ عنایت حسین خاں کے سر باندھ کر جانشینِ غلام علی خاں کے لقب سے ملقب کیا۔ حافظ عنایت حسین خاں نے ایک جلسۂ مخصوص میں قمر صاحب کے لیے اعلان کیا کہ ذریعے استاد کی پگڑی کے میں جانشین ہوں۔ بعد میرے یہ پگڑی پانے کے اور جانشینی کے مستحق قمر صاحب ہوں گے۔ میں اپنا قائم مقام قمر صاحب کو کرتا ہوں"[۱۱ الف]
ایک روایت یہ بھی ہے کہ غلام علی خاں کے انتقال کے بعد ان کی بیوہ نے قمر استاد کو اجازت دی[۱۲]۔ بہرحال قمر استاد ایک عرصے تک اس ذمہ داری کو نبھاتے رہے اس کے بعد انھوں نے صفدر علی خاں خلفِ غلام علی خاں کو جانشین بنا دیا اور خود ایک علیحدہ اکھاڑا قائم کر لیا۔

قمر علی خاں عرف قمر استاد چہار بیت گو تھے۔ استاد کی حیات میں پڑھتے بھی تھے لیکن آواز مناسب نہیں تھی لہٰذا غلام علی خاں نے انھیں صرف لکھنے کا مشورہ دیا جس پر انھوں نے عمل کیا لیکن اکھاڑے کے ساتھ بیٹھا ضرور کرتے تھے۔ ان کے شاگردوں میں خنجر استاد نے کافی شہرت حاصل کی۔ تقسیم ہند کے بعد قمر استاد کراچی چلے گئے۔ وہاں بھی انھوں نے ایک اکھاڑا قائم کیا جس کو ان کے بیٹے آج بھی برقرار رکھے ہوئے ہیں۔ رام پور میں وہ اپنا اکھاڑا اپنے ایک خلیفہ رئیس خاں ثانی کو سونپ گئے جس کو وہ آخری عمر تک چلاتے رہے۔ رئیس خاں کا شمار رام پور کے نہایت عمدہ گانے والوں میں ہوتا تھا۔ ان کے انتقال کے بعد اکھاڑے کا نظم ونسق محمد احمد خاں نے اپنے ذمہ لے لیا۔ موصوف بھی اپنے استاد کی طرح خوش گلو اور چہار بیت سرائی کے اصولوں سے واقف ہیں۔ پہاڑی دروازے پہ رہائش ہے۔ محمد احمد خاں کے اکھاڑے میں کچھن خاں کی آواز اپنے ہمعصروں میں سب سے زیادہ مترنم اور پاٹ دار رہی ہے۔

صفدر علی خاں خیال اپنے والد غلام علی خاں کے شاگرد تھے۔ مزاج میں تصوف کی لٹک تھی لہٰذا دنیاداری کے جھمیلوں سے دور رہنا پسند کرتے تھے۔ ایک مرتبہ پیلی کے جنگل میں چلے گئے اور کئی سال کے بعد واپس ہوئے۔ اور گھر کی ذمہ داریاں سنبھالیں۔ تبھی سے چہار بیت کا شوق پیدا ہوا اور آخری وقت تک والد کے اکھاڑے کی قیادت کرتے رہے۔ ان کے انتقال کے بعد ان کے پسر منن خاں سیٹھ کو منتظم اکھاڑا بنایا گیا۔ ۱۹۲۵ء میں منن سیٹھ بسلسلۂ تجارت احمد آباد چلے گئے۔ وہاں انھوں نے منن خاں ثانی رام پوری کو جو کہ وجے میل میں کام کرتے تھے، خلیفہ بناکر اپنا ایک اکھاڑا قائم کیا۔ منن سیٹھ چالیس سال احمد آباد میں قیام کرنے کے بعد ۱۹۶۵ء میں مستقلاً رام پور آگئے، اور یہاں اپنے قدیم اکھاڑے کے منتشر شیرازے کو از سرِ نو منظم کیا۔ تقریباً ایک سو دس سال کی عمر میں ۱۹۸۶ء میں وفات ہوئی۔

منن سیٹھ کے بعد ان کے فرزند محمد امین خاں اختر اکھاڑے کے جانشین بنائے گئے جو کہ آج تک اپنی ذمہ داری کو بحسن وخوبی نبھا رہے ہیں۔ امین خاں قدیم رنگ کے پرستار ہیں۔ زیادہ تر عبدالکریم خاں، محبوب علی خاں اور غلام علی خاں کی چاربیتیں پڑھتے ہیں۔

سلسلہ کفایت اللہ خاں کفایت

کفایت اللہ خاں چہار بیت لکھتے بھی تھے اور گانے میں بھی مشاق تھے۔ ان کے شاگردوں میں غلام نبی خاں ماضی اور وزیر محمد خاں بہت مشہور ہوئے۔ آخر الذکر کچھ عرصہ رام پور میں رہ کر مراد آباد چلے گئے اور وہاں اس صنف کو فروغ دیا۔[۳]

غلام نبی خاں ماضی عرف ماضی استاد ماضی استاد چہار بیت کے شاعر تھے اور گانے میں بھی کمال حاصل تھا۔ ان کے خلفا میں علی بہادر خاں، مہدی خاں اور پیارے خاں مشہور ہوئے۔ پیارے خاں مہدی خاں کے برادرِ حقیقی تھے اور محلہ پھلواڑ میں مولانا امتیاز علی خاں عرشی کے پڑوس میں رہتے تھے۔ فوج میں ملازم تھے۔ مہدی خاں کے بیٹے اور پوتے پاکستان میں فوجی

عہدوں پر ملازم تھے۔ ۵۷ھ

وزیر محمد خاں کفایت اللہ خاں کے دوسرے خلیفہ تھے۔ ۱۸۵۷ء میں نبیرۂ نواب دوندے خاں کی فوج میں ملازم ہو کر مراد آباد چلے گئے اور وہیں سکونت اختیار کر لی۔ جب انگریز دوبارہ مراد آباد پر قابض ہو گئے تو نواب مجو خاں کے ایک صاحب زادے کے یہاں ملازمت اختیار کر لی اور وہیں اپنے ذوقِ چہار بیت خوانی کی تسکین کرتے رہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے وہاں باقاعدہ ایک جماعت بنائی جس سے آگے چل کر بہت سے افراد وابستہ ہو گئے اور مراد آباد میں چہار بیت کی محفلیں گھر گھر منعقد کی جانے لگیں۔

سلسلہ نجف خاں نجف

نجف خاں محبوب علی خاں کے قریبی عزیز تھے۔ آخری وقت تک رام پور ہی میں رہے اور متعدد شاگرد و خلیفہ بنائے۔ ایک اکھاڑا پہلوانی کا بھی چلاتے تھے جو اکھاڑا الجھنا استاد ہی کی ایک شاخ تھا۔ آج کل نزاکت خاں پہلوان (بلاسپور گیٹ) اس اکھاڑے کے جانشین ہیں۔ موصوف چہار بیت سننے کے بے حد شوقین ہیں اور اپنی آرامشین پر جلسے منعقد کراتے رہتے ہیں۔

نجف خاں پڑھنے کے ساتھ ساتھ چہار بیت کمپوز بھی کرتے تھے۔ ان کے شاگردوں میں احمد علی خاں، جیون خاں، ثابت شاہ خاں اور بڈا استاد زیادہ مشہور ہوئے۔ اولاد میں کوئی جانشین نہیں ہوا۔ ایک لڑکی ہے اس کا تسلسل جاری ہے۔

احمد علی خاں احمد علی خاں کے متعدد شاگردوں میں دھومی خاں دریائی مشہور ہوئے جن کو خلیفہ بنایا گیا۔ ۱۹۴۰ء تک بقیدِ حیات تھے۔ انگوری باغ کی دیوار کے زیرِ سایہ اٹھو بھیّوں میں ہفتے کے روز ان کا جلسہ ہوا کرتا تھا۔ پوری وضع داری کے ساتھ استاد کی بخشی ہوئی ذمے داری کو نبھاتے رہے۔ ان کے ایک شاگرد دھومی خاں منہ جلے کے نام سے مشہور تھے جن کا چہار بیت خوانی میں کوئی ثانی نہیں تھا۔ ہمعصروں میں سب سے زیادہ پاٹ دار آواز رکھتے تھے۔ گھیر سیف الدین خاں میں رہتے تھے اور وہیں ان کا اکھاڑا تھا۔

جیون خاں

جیون خاں صرف گلتے تھے۔ ایک عرصہ رام پور میں چہار بیت سرائی کی خدمت انجام دینے کے بعد بسلسلہ معاش امروہہ چلے گئے اور وہیں کے ہو رہے۔ امروہہ میں چہار بیت کی روایت کا قیام انہی کی کوششوں کا نتیجہ ہے۔ وہاں انھوں نے بہت سے شاگرد بنائے اور بعض کو خلافت بھی دی جن میں ایک صاحب بنیاد علی خاں تھے۔ ان کا ۱۹۲۷ء میں انتقال ہوگیا۔ بنیاد علی خاں کے بھی متعدد خلیفہ تھے جنھوں نے اس سلسلے کو آگے بڑھایا جو کہ تا حال جاری ہے۔ جیون خاں کے دوسرے خلیفہ کے سلسلے سے وابستہ عبدالوحید خاں کا اکھاڑا ۱۹۴۰ء میں جاری تھا آج بھی امروہے میں اس سلسلے سے بہت سے اکھاڑے وابستہ ہیں۔ تیسرے خلیفہ چاند پور اور بچھراؤں میں بغرض تجارت بار بار آتے جاتے رہے اور بہت دنوں تک ان مقامات پر اُن کا قیام رہا۔ ازیں سبب ان کے دم سے وہاں کئی عمدہ اکھاڑے آج موجود ہیں۔

ثابت شاہ خاں

نجف خاں کے خلیفہ تھے اور فوج میں ملازمت کرتے تھے۔ تھانہ جھجانی کے قریب مکان تھا اور وہیں ان کا اکھاڑا تھا۔ اولاد کوئی نہیں تھی اس لیے اپنے ہمشیرہ زادے میاں خاں کو متبنیٰ بنالیا تھا جو کہ بعد وفات جانشین اکھاڑا ہوئے۔ ثابت شاہ خاں بہترین آواز کے مالک تھے اور چہار بیت بہت فن کاری سے گاتے تھے۔ ۱۹۱۵ء کے آس پاس انتقال کیا۔

شیخ بدیع الدین عرف بڑا استاد

بڑا استاد اپنے فن میں کامل مہارت رکھتے تھے۔ متعدد شاگرد کیے۔ چند کو خلیفہ بھی بنایا مگر کوئی صاحب اکھاڑا نہیں تھا۔ ان کے خلفاء میں ایک صاحب سدن استاد تھے۔ ٹیپ کی چار بیت گانے میں ان کا جواب نہیں تھا۔ ۱۹۳۰ء کے قریب انتقال کیا۔ مرنے سے پہلے اپنے شاگرد نوشے خاں کو جانشین بنا گئے تھے۔ جو کہ قدیم رنگ میں اچھا گاتے تھے۔ ۱۹۴۲ء کے آس پاس ان کا بھی انتقال ہوگیا۔

میاں خاں

میاں خاں پڑھے لکھے نستعلیق قسم کے آدمی تھے۔ ارادۂ قتل کے الزام میں عدالت کو مطلوب تھے اس ڈر سے عربستان چلے گئے۔ حج بیت اللہ

سے مشرف ہوئے۔ جب رام پور میں ان کے مقدمے کا نہ مدعی رہا اور نہ گواہ تو لوگوں کے بلانے پر واپس آگئے اور چار بیت بازی کا سلسلہ از سر نو شروع کیا۔

میاں خاں نے استاد کے اکھاڑے کو صرف قائم ہی نہیں کیا بلکہ اس کو بام عروج پر پہنچایا۔ ٹھاکر دوارہ (مراد آباد) میں ان کی کھنڈسار تھی اس لیے زیادہ تر وہیں رہتے تھے شروع میں ہر جمعرات اور بعد میں ہر نوچندی جمعرات کو صبر تسلیمی کے گھر پر جلسہ ہوا کرتا تھا۔ میاں خاں اس میں شرکت ضرور کرتے۔ ان کے شاگردوں میں سید حشمت میاں، قیوم خاں مقلاس، خورشید عالم خاں، مرشد میاں مرشد مجددی، صاحب زادہ عاجز میاں رنگیں لباس اور صاحب زادہ عکس کافی مشہور ہوئے۔ عاجز میاں کی چہار بیت ؏ منزل ہستی میں یار جو کوئی بچھڑ گیا۔ پھر خبر اس کی نہ ملی۔ بہت زیادہ مقبول ہوئی۔

میاں خاں کے مذکورہ تمام شاگرد صاحب خلافت تھے لیکن کچھ عرصہ بعد قیوم خاں مقلاس اور خورشید عالم خاں کو کسی غلطی پر دائرۂ شاگردی سے خارج کر دیا۔ مرشد، عاجز، عکس، مقلاس یہ سب چہار بیت کے نہایت کامیاب شاعر تھے۔ جدید رنگ کی بہترین چار بیتیں ان حضرات نے تخلیق کی ہیں۔ صبر تسلیمی کے مطابق میاں ۱۹۳۷ء میں انتقال کر گئے۔ عاجز میاں بھی استاد کے سامنے ہی راہی ملک عدم ہو گئے تھے باقی لوگوں نے کام چھوڑ دیا۔ اور اس طرح یہ سلسلہ منقطع ہو گیا۔

رام پور کے موجودہ اکھاڑے

اس وقت رام پور میں ایک درجن سے زیادہ اکھاڑے ہیں جو چہار بیت بازی کے شوق کو عوام میں قائم رکھے ہوئے ہیں۔ ان کا مختصر تعارف پیش ذیل ہے۔

اکھاڑا غلام علی خاں، محلہ لکھا باغ	اس اکھاڑے کے استاد اور خلیفہ محمد امین خاں بن منن سیٹھ بن صفدر خاں بن غلام علی خاں

ہیں۔ موصوف قدیم رنگ کو پسند کرتے ہیں اور زیادہ تر لشتو دھنوں میں چہار بیت گاتے ہیں۔

ان کے پاس قدیم چاربیتوں کا وافر ذخیرہ موجود ہے اور اپنے آباؤ اجداد کی اس نشانی کو بحفاظت رکھے ہوئے ہیں۔ پی ڈبلیو ڈی میں ٹھیکیدار ہیں۔ ہائی اسکول تک پڑھے ہوئے ہیں۔ ملنسار آدمی ہیں۔ اس وقت پچاس کے قریب عمر ہوگی۔

اکھاڑا صبر استاد، محلہ ٹٹو والان صبر استاد یعنی صبر تسلیمی کسی سلسلۂ چاربیت سے وابستہ نہیں تھے بلکہ اصلاح چاربیت کی غرض سے اس میدان میں آگئے تھے اور آزادانہ طور پر ایک اکھاڑا تشکیل دے لیا تھا۔ صبر تسلیمی کے بعد بڑے رئیس خاں ان کے جانشین ہوئے۔ ۱۹۷۵ء میں بعمر ۶۵ سال ان کے انتقال کے بعد پسر صغیر خاں اکھاڑے کے سربراہ مقرر ہوئے۔ صغیر خاں غلزئی پٹھان ہیں آواز نہایت پاٹ دار اور مترنم ہے۔ ۱۹۳۰ء میں پیدا ہوئے۔ رضا ٹیکسٹائل رام پور میں ملازمت کی۔ عارضی طور پر کچہری میں بھی چپراسی کی حیثیت سے کام کیا۔ فن چاربیت خوانی میں انتہائی مشتاق ہیں۔ پاکستان میں بھی اپنے جوہر دکھا کر پہلی پوزیشن حاصل کر چکے ہیں۔ موصوف کے پاس اساتذہ، خاص طور پر صبر استاد کے کلام کا نایاب ذخیرہ موجود ہے۔ انتہائی خلیق آدمی ہیں۔

اکھاڑا بڑے رئیس خاں بڑے رئیس خاں (والد صغیر خاں) نے اپنے ایک شاگرد رشن خاں کو خلافت دے کر ایک علیحدہ اکھاڑا بنوا دیا تھا۔ گویا یہ اکھاڑا صبر استاد کی ایک شاخ ہے۔ رشن خاں بھی عمدہ گاتے ہیں اور زیادہ تر صبر استاد کا کلام پڑھتے ہیں۔

اکھاڑا قمر استاد، پہاڑی دروازہ اس اکھاڑے کو قمر استاد کے خلیفہ چھوٹے رئیس خاں کے جانشین محمد احمد خاں چلا رہے ہیں۔ موصوف مترنم اور پاٹ دار آواز کے مالک ہیں۔ ان کے اکھاڑے میں ایک صاحب بچھن نام کے نہایت عمدہ گاتے ہیں۔ ٹیپ کو اپنی بلند اور مترنم آواز میں بہت دیر تک کھینچتے ہیں اور لطف یہ کہ چہرے کے نقوش نہیں بگڑتے۔ محمد احمد خاں قدیم وجدید دونوں طرح کی چاربیتیں کامیابی کے ساتھ پیش کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔

اکھاڑا نظام الدین، نالاپار

نظام الدین ناخواندہ لیکن موزوں طبع شخص تھے لہٰذا خود چار بیت تخلیق کر لیا کرتے تھے۔ گانے میں بھی مہارت تھی۔ کافی شہرت حاصل کی۔ ۱۹۸۵ء میں انتقال ہو گیا۔ اب ان کے بیٹے اس اکھاڑے کو چلا رہے ہیں لیکن والد کی طرح فعال نہیں ہیں اس لیے اکھاڑے کو کوئی نمایاں مقام نہیں دلا سکے ہیں۔

اکھاڑا مقبول احمد جلے دل، گوجر ٹولہ

مقبول احمد روایتی انداز کی چہار بیتیں عمدہ طریقے سے پیش کرتے ہیں۔ حافظہ اچھا ہے لہٰذا پیش رو اساتذہ کا بہت سا کلام ازبر ہے۔ گلے ہے گاہے خود بھی کمپوز کر لیتے ہیں۔

اکھاڑا منے خاں، پنکھے والان

غلام علی خاں کے شاگرد بنن خاں کے فرزند ہیں ۱۹۷۵ء میں والد کے فوت ہو جانے کے بعد خود ایک اکھاڑا قائم کیا۔ حج بیت اللہ سے مشرف ہو چکے ہیں اس لیے حاجی کہلاتے ہیں۔ صاف ستھری عشقیہ چہار بیت پڑھنا پسند کرتے ہیں۔ ان کے اکھاڑے میں خلیل بہت اچھا گاتے ہیں۔

اکھاڑا عبد الغفور مستری، گھیر میاں خاں

عبد الغفور مستری کی دستار بندی منن خاں سیٹھ نے کی تھی۔ چہار بیت گانے میں ماہر ہیں۔ شاعر نہیں ہیں۔ قدیم و جدید ہر طرح کی چہار بیتیں کافی تعداد میں یاد ہیں۔

اکھاڑا خنجر استاد، باجوڑی ٹولہ

خنجر استاد، قمر استاد کے خلیفہ تھے۔ رام پور میں ایک عرصے تک اس اکھاڑے نے نام پیدا کیا لیکن خنجر استاد کے انتقال سے اس کو زبردست دھکا لگا اور اب اس اکھاڑے کی حالت اچھی نہیں ہے۔

اکھاڑا تصور میاں، نالاپار

تصور میاں پڑھے لکھے آدمی تھے۔ چہار بیت کہنے کا شوق تھا۔ ہر موضوع پر کہا۔ منن سیٹھ نے خلافت دی تو ایک اکھاڑا قائم کیا۔ مارچ ۱۹۸۳ء میں انتقال کے بعد ان کے بیٹے صنوبر میاں

نے اکھاڑے کی باگ ڈور سنبھالی اور اب وہی اس کے منتظم اور خلیفہ ہیں۔

اکھاڑا سدّن استاد، تھانہ ٹین

نجف خاں نجفی کے سلسلے سے وابستہ یعنی بڑا استاد کے خلیفہ سدّن استاد کے نام پر یہ اکھاڑا قائم ہے۔ سدّن استاد کے جانشین نوشے خاں نے فرزند علی خاں کو اپنا قائم مقام بنا دیا تھا۔ ان کے انتقال کے بعد شہزادے میاں ولد حبّی میاں اس اکھاڑے کو چلا رہے ہیں۔ شہزادے میاں مصنف نہیں ہیں صرف پڑھتے ہیں۔ تقریباً ۵۰ سال کی عمر ہے۔ کھیلوں میں بہت زیادہ دلچسپی ہے۔ والی بال کی یوپی ٹیم میں منتخب ہو چکے ہیں۔ حال ہی میں محکمۂ بجلی کی ملازمت سے سبک دوش ہوئے ہیں۔

شہزادے میاں اپنا سلسلۂ چہار بیت اس طرح بتاتے ہیں: شہزادے میاں ـ فرزند علی خاں ـ سدّن استاد ـ بڑا استاد ـ لطافت علی خاں عرف لتاڑ خاں۔ عبدالکریم خاں۔ شہزادے میاں کے اس بیان سے ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ بڑا استاد نجف خاں کے شاگرد نہیں تھے۔ دوسری یہ کہ عبدالکریم خاں کے ایک اور خلیفہ لطافت خاں عرف لتاڑ خاں بھی تھے۔ اس طرح ان کے خلفاء کی تعداد سات ہو جاتی ہے لیکن دوسرے ذرائع سے اس کی تصدیق کرنا پڑے گی کیوں کہ شہزادے میاں کے علاوہ یہ بات کسی نے نہیں بتائی۔

شہزادے میاں قدیم دھنوں میں پرانے اساتذہ کی چہار بیتیں بڑے شوق سے پڑھتے ہیں۔ کبھی کبھی سامعین کے مزاج کو دیکھ کر جدید بھی سنا دیتے ہیں۔

اکھاڑا ذوقی استاد

رام پور میں انضمام ریاست کے بعد چہار بیت کا تقریباً خاتمہ ہو چکا تھا کہ بزرگوں اور احباب کے اصرار پر منجو خاں ولد ننھو خاں نے ایک اکھاڑا قائم کیا لیکن مقامی پارٹیوں نے اس بنا پر اسے تسلیم نہیں کیا کہ منجو خاں کسی سلسلۂ چہار بیت سے منسلک نہیں تھے۔ اس زمانے میں دو محلہ میں ایک چہار بیت گو شاعر ذوقی میاں رہتے تھے۔ منجو خاں نے ان سے بیعت کی اور خلافت حاصل کی۔ حالاں کہ ذوقی استاد بھی کسی سلسلۂ چہار بیت سے وابستہ

نہیں تھے۔ تاہم لوگوں کی تشفی کے لیے اتنا ہی کافی تھا۔ منجو خاں نے اپنے اکھاڑے کا نام اکھاڑا ذوقی استاد رکھا اور خوش گلو نوجوانوں کو اس میں شامل کیا۔ نیز شہر کے حکام سے مل کر چہار بیت کو فروغ دینے کی درخواست کی۔ نتیجتاً رام پور نمائش کے ثقافتی پروگرام میں چہار بیت کو بھی شامل کر لیا گیا اور تقریباً بیس سال سے یہ سلسلہ جاری ہے۔ منجو خاں نے اپنے اکھاڑے کے ذریعے چہار بیت کو ایک بار پھر بامِ عروج پر پہنچا دیا۔ انھوں نے جن باصلاحیت نوجوانوں کو متعارف کرایا ان میں بالو خاں بہار اور بچھن خاں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ بالو خاں اپنے ہمعصروں میں نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ آج کل اس اکھاڑے کے خلیفہ جمیل ہیں۔ تین سال ہوئے کہ منجو خاں اللہ کو پیارے ہو گئے۔ جب تک زندہ رہے نمائش کمیٹی کے ممبر رہے اس کے علاوہ ایک بار رام پور میونسپل بورڈ کے بھی ممبر منتخب ہوئے۔ ناخواندہ تھے لیکن بہترین صلاحیتوں کے مالک تھے۔ چہار بیت کے فروغ میں ان کی خدمات ناقابلِ فراموش ہیں۔ انھوں نے اپنے پاس سے روپیہ خرچ کر کے چہار بیت کے پروگرام کرائے۔ ایک بار ایران کلچرل ہاؤس کی دعوت پر اکھاڑے کو دہلی لے گئے تو سارے ساتھیوں کو اپنے پاس سے پٹھانی سوٹ مع صافہ اور صدری بنوا کر دیے کیوں کہ آں جہانی کنور مہیندر سنگھ بیدی سحر نے ان سے اسی لباس میں پروگرام پیش کرنے کو کہا تھا۔[۲۳]

منجو خاں شاعر نہیں تھے لیکن ان کے نام سے بہترین چہار بیتیں منسوب ہیں۔ لوگوں کا کہنا ہے کہ شہر کے اساتذۂ سخن ان کو کلام لکھ کر دیتے تھے مثلاً استاد رام پوری، نظر افغانی وغیرہ۔ آخر الذکر بقیدِ حیات ہیں اور انھوں نے اس بات کا خود اعتراف کیا کہ انھوں نے منجو خاں کو بہت سی چہار بیتیں لکھ کر دی ہیں۔[۲۴]

اکھاڑا محبوب علی خاں، لال قبر اس اکھاڑے کے خلیفہ حاجی بچھن ہیں۔ پہلے منجو خاں کے ساتھ گاتے تھے۔ بعد میں کسی بات پر ناراض ہو کر علیحدہ اکھاڑا قائم کیا۔ امین خاں نے انھیں خلافت دی اور اکھاڑے کا نام محبوب علی خاں کے نام پر رکھا۔ حاجی بچھن ناخواندہ ہیں لیکن باصلاحیت ہیں۔ طبیعت موزوں ہے

لہٰذا گاہے گاہے چہاربیت تخلیق بھی کر لیتے ہیں ۔ آواز نہایت پاٹ دار ہے ۔

اکھاڑا منجو خاں، کٹ کوئیاں

بابو خاں بہار کو منجو خاں نے اپنی حیات میں خلیفہ بناکر ایک علیحدہ اکھاڑا قائم کروا دیا تھا لہٰذا منجو خاں ہی کے نام پر اس اکھاڑے کا نام رکھا گیا۔ یہ اکھاڑا جدید چار بیتیں جدید دھنوں میں پیش کرتا ہے جو کہ زیادہ تر قوالیوں اور غزلوں سے اخذ کی جاتی ہیں۔

مراد آباد

پہلی جنگِ آزادی کے دوران ۱۸۵۷ء میں جب چاروں طرف انگریزوں کے خلاف محاذ آرائیاں ہونے لگیں اور انگریزوں کے مقبوضہ علاقوں پر مقامی امرا اپنا تسلط قائم کرنے لگے تو نواب دوندے خاں کے پوتے نواب عباس علی خاں نے بھی مراد آباد میں اپنی نوابی کا اعلان کر دیا اور فوج کے لیے سپاہیوں کی بھرتی شروع کر دی۔ وزیر خاں خلیفۂ کفایت اللہ خاں بھی رام پور سے جاکر اس فوج میں ملازم ہو گئے۔ تحریک آزادی ناکام ہو گئی اور انگریزوں نے اپنے کھوئے ہوئے علاقے دوبارہ حاصل کر لیے تو مخالفین کو چُن چُن کر پھانسی دے دی اور جو باقی رہے ان کو کالے پانی بھیج دیا۔ مراد آباد کا علاقہ انگریزوں نے واگذار کرا لیا اور نواب عباس علی خاں کو دریائے ثور بھیج دیا۔ وزیر خاں نواب مجو خاں کے ایک صاحب زادے کے یہاں ملازم ہو گئے اور تمام عمر وہیں رہے۔[۱۵] صبر تسلیمی کے مطابق مراد آباد میں وزیر خاں کے بہت سے شاگرد بن گئے اور چاربیت کی ایک پوری جماعت تیار ہو گئی۔ ان کے خلفاء میں دولھا جان خاں محلہ چوکی حسن خاں اور ننھے خاں دہلوی ہوئے ہیں۔[۱۶] لیکن اول الذکر کے بارے میں صبر تسلیمی کی اطلاع بدیں وجہ قابلِ اعتبار نہیں کہ دولھا جان خاں نے غلام علی خاں کو اپنا استاد بتایا ہے۔ لکھتے ہیں ؎

مشہور دولھا جان ہیں دنیا میں آج کل ۔۔۔ شاگرد وہ تمھارے غلام علی ہوئے

جس غزل کا یہ شعر ہے، اس کا مطلع ہے ؎

لاکھوں جہاں میں پیر، پیمبر، ولی ہوئے ۔۔۔ رتبے میں سب سے آپ ہی شانِ جلی ہوئے

یہ ہو سکتا ہے کہ دولھا جان خاں پہلے وزیر خاں کے شاگرد ہوئے ہوں اور بعد میں غلام علی خاں کے بھی شاگرد ہو گئے ہوں۔ بہر حال غلام علی خاں کا موصوف کو خلافت دینا متحقق ہے اسے مراد آباد کے چہار بیت خواں بھی مانتے ہیں۔

دولہ جان خاں کے متعدد شاگرد و خلیفہ تھے جن میں احمد جان اور عاشق خلیفہ مشہور ہوئے۔ احمد جان نے اپنا الگ اکھاڑا قائم کر لیا اور قدیم اکھاڑے کو عاشق خلیفہ چلاتے رہے جس سے بعد میں بہت سی شاخیں پھوٹیں۔

اکھاڑا عاشق استاد

محلہ گرٹھیا، قلعہ کہنہ پہ یہ اکھاڑا عاشق استاد چلاتے تھے۔ موصوف کا گلا بہت اچھا تھا۔ رام پور کے اساتذہ کا کلام پڑھتے تھے۔ متعدد شاگرد و خلیفہ بنائے۔ کافی لمبی عمر پائی۔ ان کے انتقال کے بعد عاشق خلیفہ جانشین ہوئے۔ یہ محض اتفاق ہے کہ استاد اور شاگرد کا ایک ہی نام تھا۔ عاشق خلیفہ کے بعد صوفی تجمل حسین اکھاڑے کے منتظم اور خلیفہ ہوئے اور ان کے بعد حاجی احمد حسین اکھاڑے کو چلا رہے ہیں۔

اکھاڑا احمد جان

احمد جان دولہ جان خاں کے شاگرد و خلیفہ تھے۔ ان کے انتقال کے بعد اپنا الگ اکھاڑا قائم کر لیا۔ احمد جان کے بعد ان کے جانشین انگنڑ استاد نے اکھاڑے کی باگ ڈور سنبھالی۔ ان کے خلفاء میں شکور اور علی احمد مشہور ہوئے۔ انگنڑ استاد کی وفات کے بعد علی احمد جانشین ہوئے اور اب وہی اس اکھاڑے کے ناظم بھی ہیں۔

انگنڑ استاد کے دوسرے خلیفہ شکور نے الگ اکھاڑا قائم کر لیا تھا جس کو ان کی وفات کے بعد ان کے صاحبزادے قیوم چلا رہے ہیں۔ یہ "اکھاڑا شکور خلیفہ" کے نام سے مشہور ہے۔

مراد آباد کے موجودہ اکھاڑے جن کا ذکر ذیل میں کیا جا رہا ہے ان ہی حضرات کے شاگردوں کے قائم کردہ ہیں۔

مراد آباد کے موجودہ اکھاڑے

۱۔ اکھاڑا لیاقت خلیفہ، چوکی حسن خاں: عاشق خلیفہ کے اکھاڑے کی شاخ ہے جس کے منتظم لیاقت خلیفہ ہیں۔
۲۔ اکھاڑا بہادر خلیفہ، چوکی حسن خاں: یہ بھی عاشق خلیفہ کے اکھاڑے کی شاخ ہے۔
۳۔ اکھاڑا صاحب زادہ ذاکر خلیفہ، لال باغ: شاخ اکھاڑا عاشق خلیفہ۔
۴۔ اکھاڑا سعادت خلیفہ، لال باغ: یہ بھی عاشق خلیفہ کے سلسلے سے وابستہ ہے۔ ضامن شاہ خاں سرپرست ہیں۔ منن سیٹھ رام پوری نے ایک جلسے میں سعادت خاں کے دستارِ خلافت باندھی تھی۔ ضامن شاہ خاں کے نام پر اس اکھاڑے کا نام 'بزمِ ضامن' ہے
۵۔ اکھاڑا ۱۲ انگرا استاد: اس اکھاڑے کے خلیفہ علی احمد شاگرد انگرا استاد ہیں۔

یہ تمام اکھاڑے رام پوری چہار بیتوں کے علاوہ مراد آباد کے شعراء کا کلام بھی پڑھتے ہیں جن میں کامل مراد آبادی خاص طور پر جانے جاتے ہیں۔

امروہہ

گزشتہ صفحات میں ذکر کیا گیا تھا کہ نجف خاں نجف کے ایک خلیفہ جیون خاں تجارت کی غرض سے نقل مکانی کرکے امروہہ میں سکونت پذیر ہو گئے تھے۔ وہاں انھوں نے اس روایت کو عام کیا اور متعدد خلیفہ بنائے جن سے امروہہ میں چہار بیت اکھاڑوں کا سلسلہ آگے بڑھا۔ جیون خاں کے خلفاء میں سے ایک صاحب بنیاد علی (م ۱۹۲۷ء) تھے۔ ان کے خلفاء کا سلسلہ آج تک جاری ہے۔ جیون خاں کے دوسرے خلیفہ کے سلسلے سے وابستہ ایک خلیفہ عبدالوحید خاں تھے۔ ۱۹۴۰ء میں ان کا اکھاڑا کافی مقبول

تھا۔ امروہے میں اس سلسلے سے وابستہ آج بھی کئی اکھاڑے جاری ہیں۔ تیسرے خلیفہ چاندپور اور بچھراؤں میں زیادہ رہتے تھے اس لیے امروہہ میں ان کا سلسلہ نہیں چل سکا۔

امروہہ کے موجودہ اکھاڑوں میں، اکھاڑا مصور استاد، اکھاڑا معظم حسین اور اکھاڑا ریاض خلیفہ زیادہ مشہور ہیں۔ اکھاڑا معظم حسین میں عظمٰن خلیفہ بہت اچھے گلوکار ہیں۔ اپنی سریلی اور بلند آواز کے باعث وہ تمام دنیائے چہاربیت میں مقبول ہیں۔ یہ سب اکھاڑے رام پور کے جیون خاں اور ان کے خلفاء کے سلسلوں سے وابستہ ہیں۔

چاندپور

چاندپور میں چہاربیت کا شوق جیون خاں ہی کے ایک خلیفہ کی دین ہے۔ ان کی سعیٔ بلوغ سے وہاں متعدد اکھاڑے وجود میں آئے جو خلیفہ در خلیفہ منتقل ہوتے ہوئے زمانۂ موجود تک پہنچے ہیں۔ ان اکھاڑوں میں اکھاڑا منشی انظار حسین، محلہ کوٹلہ، زیادہ مشہور ہے اور کل ہند پروگراموں میں چاندپور کی نمائندگی کے لیے اکثر اسی اکھاڑے کو چہاربیت پڑھنے کی دعوت دی جاتی ہے۔

بچھراؤں

جیسا کہ گزشتہ صفحات میں عرض کیا گیا کہ جیون خاں کے ایک خلیفہ (نام نہیں معلوم ہو سکا) جنھوں نے چاندپور میں چاربیت کی روایت کو متعارف کرایا وہی یہاں بھی اس شوق کو عام کرنے کا سبب بنے۔ ان کے قائم کردہ اکھاڑوں میں یہاں اب سے بیس سال پہلے تک دس بارہ اکھاڑے تھے جو روہیل کھنڈ کے چاربیت جلسوں میں ہمیشہ شرکت کرتے رہتے تھے لیکن دھیرے دھیرے وہاں یہ شوق کم ہوتا گیا اور آج وہاں کوئی قابل ذکر اکھاڑا موجود نہیں۔ صرف دو اکھاڑوں کے آثار باقی ہیں جنھیں حنیف کبابی اور حاجی عبدالوحید باقی رکھے ہوئے ہیں۔[۱]

بریلی

عبدالکریم خاں کے چھوٹے خلیفہ جان محمد خاں بریلی میں رہتے تھے یہ حافظ رحمت خاںؒ کی اولاد میں سے تھے۔ انھوں نے بریلی میں ایک اکھاڑا قائم کیا جس کے وسیلے سے وہاں کے عوام میں چہاربیت گانے اور سننے کا شوق پیدا ہوا۔ جان محمد خاں کے سلسلے میں کئی خلیفہ ہوئے جن سے وابستہ اکھاڑے آزادی سے قبل تک موجود تھے۔ صبر تسلیمی کے مطابق ان میں سے ایک اکھاڑا محمد نبی کبا ڑیا کا تھا۔ عرصۂ دراز تک بریلی میں مزارات پر لگنے والے عرس کے میلوں میں چہاربیت کے مقابلے ہوتے رہے اور آج بھی یہ سلسلہ جاری ہے لیکن بریلی میں اکھاڑا اب کوئی نہیں ہے۔

روہیلکھنڈ کے چہاربیت گو شعراء

چہاربیت کے تعلق سے رام پور کو روہیلکھنڈ میں مرکزی حیثیت حاصل رہی ہے۔ یہ وہ شہر ہے جہاں سے اردو چہاربیت ہندوستان کے دیگر مقامات تک پہنچی۔ جب روہیل کھنڈ میں چہاربیت گوئی کا جائزہ لیا جاتا ہے تو رام پور ہی کے شعرا نمایاں نظر آتے ہیں۔ لیکن چند شعرا مراد آباد، امروہہ، بچھرآؤں اور چاند پور کے بھی چہاربیت لکھتے رہے ہیں۔

یوں تو رام پور کے تقریباً تمام غزل گو شعراء نے چہاربیتیں لکھی ہیں جن میں شاد عارفی، محشر عنایتی، صبر تسلیمی، نادر تسلیمی، جلیل نعمانی، جمیل نعمانی، استاد رام پوری، سحر رام پوری، رشید رام پوری، ذوقی رام پوری وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ ان میں سے بعض نے دوسروں کے نام سے چہاربیتیں لکھی ہیں۔ شاد عارفی کی کہی ہوئی چہاربیتیں دستیاب ہیں۔ صبر تسلیمی نے چہاربیت کی اصلاح کا بیڑہ اٹھایا اور خاص اسی مقصد سے اپنا ایک اکھاڑا بنایا۔ انھوں نے فن شاعری کے اصولوں کی پابندی کے ساتھ ہزاروں چہاربیتیں کہیں۔ ان کی چہاربیتوں کا ایک قلمی مجموعہ "باغ شاہانہ" رضا لائبریری میں موجود ہے جس میں پانسو سے زیادہ چہاربیتیں شامل ہیں۔ اس لائبریری میں چہاربیت کے پانچ سات مجموعے اور بھی ہیں جن میں عاجز، عکس، میاں خاں، مرشد، منن، مقلا،

چمن، منور، قمر، محبوب علی خاں، غلام علی خاں اور جوہر وغیرہ کی چہاربیتیں محفوظ ہیں۔ آخرالذکر کا مجموعہ مطبوعہ ہے جو کہ آزادی سے پہلے کی اشاعت ہے اور "چمنستانِ جوہر" نام ہے۔ مرحوم مولانا عرشی کو غالباً اس مطبوعہ مجموعۂ چہاربیت کا علم نہیں تھا ورنہ وہ منظور الحسن برکاتی کو اپنے خط میں یہ نہیں لکھتے کہ:

"چہاربیت کا رواج یہاں اب تک ہے مگر اس صنفِ سخن کو یہاں کے پڑھے لوگوں نے قابلِ توجہ نہ جانا اور زیادہ تر ان پڑھ یا معمولی خواندہ تک بندوں نے چاربیت کہی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ اپنے آپ کو شریف، مہذب اور سنجیدہ جاننے والے اصحاب نے ان جلسوں میں شرکت سے بھی اجتناب کیا چناں چہ اب تک جہلا ہی چاربیت کہتے ہیں اور وہی اس صنفِ کلام کو سن کر محظوظ ہوتے ہیں۔ دوسرا نتیجہ اس کا یہ ہوا کہ چاربیت کے مجموعے نہ مرتب ہوئے اور نہ چھپے"[۲۱]

"چمنستانِ جوہر" اور کئی دوسرے چھوٹے مجموعے اور انتخاب آزادی سے قبل تک طبع ہوگئے تھے اور کتب فروشوں کے یہاں رام پور میں دستیاب تھے۔ ان میں سے بعض شررؔ نعمانی مرحوم (جو پشاور میں جاکر رہنے لگے تھے) کی ذاتی لائبریری میں رضا ہمدانی نے دیکھے ہیں اور ان کا حوالہ اپنی کتاب "چاربیتہ" میں دیا ہے۔ یہ کتابچے درجِ ذیل ہیں:

۱۔ پیاری پیاری ملاریں یا دلچسپ چہاربیتیں، مولفہ محبّ علی خاں گوہرؔ رام پوری، مطبوعہ خورشید عالم پریس، رام پور

۲۔ رسالہ چاربیت یا ساون کی جھلک، مولفہ محبّ علی خاں گوہر، مطبوعہ خورشید عالم پریس رام پور

۳۔ اکھاڑا میاں خاں کی چاربیتیں یا تحفۂ درویش، حسبِ فرمائش صاحب زادہ خورشید علی خاں عرف میاں، ریاستِ رام پور مطبع گلزارِ احمدی مراد آباد، ناشر سید داور حسین، محمد یعقوب، رام پور

عرشی صاحب کو آخر عمر میں چہاربیت سے دلچسپی پیدا ہوئی تو انھوں نے صبر استاد سے چاربیت کے مجموعے مرتب کرواکر رضا لائبریری میں جمع کیے۔ ان کی فرمائش پر صبر استاد نے ایک

قلمی تذکرہ بھی "نوازشِ رضا" کے نام سے مرتب کیا جس میں رام پور کے چہار بیت پڑھنے والوں اور شاعروں کا ذکر کیا گیا ہے۔

صبر تسلیمی وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے رام پور کی کھڑی چہار بیت کو غزل کی سی ادبیت عطا کی اور گائکی میں بھی سدھار کیا۔ اگرچہ ان کے اس اقدام نے چہار بیت کی عوامی حیثیت کو مجروح کیا لیکن تعلیم یافتہ حضرات کو یہ جدت پسند آئی اور انھوں نے بھی اسی رنگ میں چہار بیتیں کہنا شروع کر دیں۔ تسلیمی کی اس اصلاح سے ایک فائدہ یہ ہوا کہ جو لوگ چہار بیت کو محض جہلا کا شوق سمجھتے تھے انھوں نے اس کے جلسوں میں شرکت سے اجتناب کرنا بند کر دیا۔ اس کے علاوہ بہت سے غزل گو اور سنجیدہ شعرا بھی اس طرف متوجہ ہوئے۔ اور انھوں نے بہترین چہار بیتیں لکھیں جن میں تخلص بھی ظاہر کیا گیا ہے۔

موجودہ چہار بیت گو شعرا میں صدر تسلیمی، بہار تسلیمی، نظر افغانی، سلیم خاور، شوق اثری، خیال رام پوری، شبیر علی خاں شکیب اور ظہیر رحمتی وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ مراد آباد کے کامل مراد آبادی، افسر امروہوی، مولوی راشد علی جماعتی بچھرایونی، حافظ ایوب علی اشرف بچھرایونی، قاضی احتشام بچھرایونی اور مختار علی فرحت بچھرایونی اور چاند پور کے ساحر چاند پوری وغیرہ بھی غزل کے ساتھ ساتھ چہار بیت گوئی میں اہم مقام رکھتے ہیں۔ یہ حضرات غزلیہ انداز کے ماہر ہیں اس لیے کھڑی رنگت کی چہار بیت نہیں کہہ پاتے۔ اس کے برعکس جو کلام نیم خواندہ یا ان پڑھ چار بیت خواں کمپوز کرتے ہیں ان میں آج بھی کھرا پن نظر آتا ہے جو کہ عوامی شاعری کا ایک اہم وصف ہے۔

ٹونک: سلسلۂ کریم اللہ خاں نہنگ

جب نواب امیر خاں نے ۱۸۱۷ء میں ٹونک کو اپنا دار الریاست قرار دیا تو ان کے ہمراہیوں نے وہیں سکونت اختیار کر لی۔ انہی میں عبدالکریم خاں کے خلیفہ کریم اللہ خاں نہنگ بھی تھے جو کہ اپنے اعزہ و اقربا کو بھی رام پور سے لے آئے اور مستقل طور پر ٹونک ہی میں رہائش پذیر ہو گئے۔ جب ہر طرف سے سکون میسر ہوا تو انھوں نے ٹونک میں چہار بیت کا ایک اکھاڑا قائم

کر لیا اور رفتہ رفتہ یہ ذوق ٹونک کے عوام میں سرایت کر گیا۔ نہنگ نے بذاتِ خود چار بیت خوانوں کی تربیت کی۔ مختصر عرصے میں اس فن کے ماہرین کی اچھی خاصی کھیپ تیار ہو گئی۔ ان کے شاگردوں میں سلیمان خاں مسکینؔ ٹونک کے پہلے مقامی چار بیت گو شاعر ہوئے۔ ٹونک میں اگرچہ رام پور کی طرح یہ پابندی نہیں کہ صاحبِ اکھاڑا کو کسی استاد چہار بیت سے اجازت لینا چاہیے۔ لیکن قدیم زمانے میں مسکینؔ کے اکھاڑے سے وابستہ کئی اکھاڑے تھے جن سے نسبت کا اعتراف آج بھی کئی سربراہانِ اکھاڑا کرتے ہیں جن کا تعارف اس طرح ہے:

مسکینؔ کے خلیفہ رحمت شاہ خاں عبرتؔ ہوئے۔ عبرتؔ کے شاگردوں میں محمد یعقوب خاں عرف ملا یعقوبا چہار بیت سرائی میں مشہور تھے۔ ان کو استاد نے خلیفہ بنایا تھا۔ ملا یعقوبا کے انتقال کے بعد کالو شہید اکھاڑے کے جانشین ہوئے۔ ان کے بعد حافظ عبدالرزاق نے اس سلسلے کو آگے بڑھایا۔ حافظ عبدالرزاق کے خلفاء میں رحیم داد خاں اور استاد ممّا خاں کافی مشہور ہوئے۔ استاد کے انتقال کے بعد کریم داد خاں نے الگ اکھاڑا قائم کر لیا۔

کریم داد خاں کے سلسلے کا اکھاڑا احمد حسن سیاں چلاتے تھے جن کا بعمر ستاسی سال ۲۰ جون ۱۹۹۰ء کو انتقال ہو گیا۔ اب ان کے بیٹے اس اکھاڑے کو چلا رہے ہیں۔

استاد ممّا خاں کے شاگردوں میں سید غلام علی اور چاند خاں مشہور ہوئے۔ چاند خاں کا اپنا الگ اکھاڑا تھا جس کو ان کے انتقال کے بعد محمد صدیق خاں نثر عرف منّو خاں چلا رہے ہیں۔ موصوف شاعر بھی ہیں اور مزے دار کلام کہتے ہیں۔ ستر سال کی عمر میں کنوارے ہیں۔

سید غلام علی کے انتقال کے بعد ان کے خلیفہ استاد عبید خاں اس اکھاڑے کے منتظم ہوئے جو کہ آج تک اس کو قائم رکھے ہوئے ہیں۔

ملا یعقوبا ہی کے سلسلے کا ایک اور اکھاڑا ہے جس کے خلیفہ دھنی مار تھے۔ چند برس پہلے ان کا بھی انتقال ہو گیا۔ اب اس اکھاڑے کی قیادت احمد میاں کر رہے ہیں۔

موجودہ اکھاڑے

ٹونک میں پیشتینی اکھاڑوں کی تعداد کم ہے لیکن خود ساختہ چار بیت پارٹیاں اچھی خاصی

تعداد میں ہیں۔ ان میں سے بعض کی پیش کش بہت اچھی ہے۔

۱۔ اکھاڑا عبدالصبور خاں، پرانا ٹونک خود ساختہ اکھاڑا ہے اور شانِ ہند پارٹی کے نام سے مشہور ہے۔ عبدالصبور خاں نے قائم کیا تھا۔ ان کے بعد مصور خاں (پسر) اکھاڑے کے جانشین ہیں۔ یہ ٹونک کے بہترین اکھاڑوں میں سے ایک ہے۔ اس اکھاڑے نے متعدد کل ہند ثقافتی پروگراموں میں ٹونک کی نمائندگی کی ہے۔ دہلی کے "اپنا اُتسو" میں جب پہلی بار چہار بیت کو شامل کیا گیا تو اس میں مصور خاں ہی کو شرکت کا فخر حاصل ہوا۔ نوجوان مصور خاں کی پرانے ٹونک میں چائے کی دکان ہے۔

۲۔ اکھاڑا استاد عبید خاں، کالی پلٹن ستارۂ ہند پارٹی کے نام سے مشہور ہے۔ عبید خاں قدیم رنگ کا کلام روایتی دھنوں میں نہایت عمدہ طریقے سے پیش کرتے ہیں۔ تقریباً ستر سال کی عمر ہوگی۔

۳۔ اکھاڑا منو خاں شرر، قافلہ یہ اکھاڑا تاجِ ہند پارٹی کے نام سے معروف ہے۔ منو خاں اکھاڑے کے سربراہ ہیں۔ ان کے پاس قدما کے کلام کا کافی ذخیرہ موجود ہے، خود بھی کہتے ہیں۔ تقریباً ۷۵ برس عمر ہوگی۔

۴۔ اکھاڑا استاد احمد حسن خاں، آزاد قافلہ آفتابِ ہند پارٹی کے نام سے مشہور ہے۔ احمد حسن خاں عرف مولانا سیاں صدر رہتے تھے۔ ان کے انتقال کے بعد بیٹے نے اکھاڑے کا نظم اپنے ہاتھ میں لے لیا۔ مولانا سیاں نہایت خوش گلو تھے اور حافظے کا یہ عالم تھا کہ ہزاروں قدیم و جدید چہار بیتیں ان کو ازبر تھیں۔ ان کے بیٹوں میں بھی فنکارانہ صلاحیتیں پوشیدہ ہیں۔

ٹونک کے چند اور اکھاڑے بھی ہیں لیکن ان کے بارے میں معلومات فراہم نہیں ہو سکیں۔ اس لیے صرف نام درج کیے جاتے ہیں:

۵۔ اکھاڑا استاد محمد عمر خاں، محلہ بہیر، موسوم بہ فخرِ وطن پارٹی، صدر محمد عمر خاں

۶۔ اکھاڑا استاد محمود خاں، نوابی دروازہ، موسوم بہ شانِ وطن پارٹی، صدر محمود خاں۔

۷۔ اکھاڑا استاد محمد سلیم خاں، رحمن، موسوم بہ شانِ چمن پارٹی، صدر سلیم خاں

۸۔ اکھاڑا استاد جمعہ خاں، معروف بہ شانِ ایمان پارٹی، محلہ پہاڑٹیہ، صدر جمعہ خاں

۹۔ اکھاڑا احمد خاں، محلہ موتی باغ، صدر احمد خاں

احمد آباد (گجرات)

احمد آباد میں چہار بیت کا ذوق پیدا کرنے کا سہرا منن خاں رام پوری ساکن باجوڑی ٹولہ رام پور کے سر جاتا ہے جو کہ ہیڈ مستری کی حیثیت سے ملازم ہوکر وجے میل احمد آباد میں کام کرنے کے لیے رام پور سے چلے گئے تھے اور تاحیات احمد آباد ہی میں سکونت گزیں رہے۔ بعد میں ان کے حقیقی بھائی نظر افغانی (شاگردِ صبا افغانی) بھی وہیں رہنے لگے۔ دونوں بھائیوں نے مل کر ایک اکھاڑا قائم کیا۔ جب رام پور سے ایک اور استاد چہار بیت منن خاں سیٹھ زبیدہ غلام علی خاں تجارت کے سلسلے میں احمد آباد گئے تو انھوں نے دونوں بھائیوں کو شاگرد بنایا اور خلافت دی نیز خود بھی چالیس سال کے اپنے زمانۂ قیام میں چہار بیت کے فروغ میں بھرپور تعاون دیا۔ یہ حضرات احمد آباد میں ہر ہفتے چار بیت کے جلسے منعقد کرتے جس میں اچھی خاصی تعداد میں لوگ شریک ہوتے تھے۔ یکم جون ۱۹۹۰ء کو منن خاں مستری کا احمد آباد ہی میں انتقال ہوگیا اور یہ سلسلہ ان ہی کے ساتھ منقطع ہوگیا۔ لیکن رام پوریوں کے متوازی وہاں کچھ اکھاڑے ٹونک کے بھی چل رہے تھے جو کہ آج بھی جاری ہیں۔ دراصل معاشی وجوہ کی بنا پر بہت سے ٹونکی چار بیتیے بھی احمد آباد آگئے تھے اور جب وہاں چار بیت کا زور رہا تو ان کے جذبات بھی بیدار ہوئے اور انھوں نے بھی اپنے اکھاڑے قائم کرلیے۔ رام پور والوں کا اکھاڑا تو چہار بیت کی فضا قائم کرکے منن خاں مستری کے ساتھ ختم ہوگیا لیکن ٹونک والوں نے اس فضا کو اور زیادہ گرم کیا جس کے باعث یہ شوق وہاں اس قدر پھیلا کہ آج احمد آباد میں بہت سے اکھاڑے وجود میں آگئے جن میں سے راقم السطور کو چار کا علم ہے:

۱۔ اکھاڑا چاند خاں، جمال پور احمد آباد

۲۔ اکھاڑا رشید خاں، محلہ درگاہ

۳۔ اکھاڑا عبدالحکیم، دلّی گیٹ، احمد آباد
۴۔ اکھاڑا رئیس انجم، " "

ٹونک کے چاربیت گو شعراء

ٹونک میں چہاربیت گوئی کا سلسلہ کریم اللہ خاں نہنگ سے شروع ہوا اور مسکین کے ذریعے آگے بڑھا۔ نواب ابراہیم علی خاں (۱۸۶۷ تا ۱۹۳۰) سے پہلے تک ٹونک میں چاربیت کو جہلا کا مشغلہ سمجھا جاتا تھا لہٰذا شرفاء اس کے جلسوں میں نہیں جاتے تھے اور جو سنجیدہ مشاہیر شعراء کبھی کبھار فرمائش پر چاربیت لکھ کر دے دیا کرتے تو اس طرح کہ کہیں کسی کو خبر نہ ہو جائے کہ فلاں صاحب چاربیت بھی کہتے ہیں لہٰذا نہ تخلص ظاہر کرتے اور نہ اپنے دیوان یا مجموعے میں اس کو شامل کرتے۔ اور اس طرح یہ صنف رام پور کی طرح وہاں بھی ناخواندہ اور معمولی تک بند شاعروں کی تفریح کا ایک ذریعہ رہی۔ یہاں مقابلوں میں رقیب خانی اور غمازخانی چاربیتیں جو کہ نہایت مبتذل اور فحش ہوا کرتی تھیں، پڑھی جاتیں جس کے نتیجے میں چاربیت خوانوں میں لاٹھیاں چلتیں، تلواریں نکل آتیں اور خوں ریزی ہوا کرتی لیکن زخم ٹھیک ہوتے ہی پھر مقابلے ہوتے۔ اس صورتِ حال کے مدّ نظر ٹونک میں چہاربیت پر پابندی لگا دی گئی۔

ان حالات کے علی الرغم چہاربیت میں بعض نواب زادے بھی دلچسپی رکھتے تھے مثلاً صاحبزادہ شمشیر جنگ نے اس دور میں بہت عمدہ چاربیتیں لکھی ہیں اور ان کے دربار سے ٹونک کے نامور شعراء اور علماء وابستہ تھے جن میں مولانا نجف علی خاں اور ان کے فرزند غضنفر علی خاں مولانا خفی خاص طور پر اہم ہیں۔ ٹونک کے بعض پڑھے لکھے لوگوں کا کہنا ہے کہ نجف علی خاں شمشیر جنگ کو چاربیتیں لکھ کر دیتے تھے لیکن اس کا کوئی تحریری ثبوت نہیں ہے۔

چوں کہ پابندی کے باعث چاربیت کے جلسے شہر سے باہر دریائے بناس کے کنارے ہوا کرتے تھے اس لیے تمام شائقین شرکت نہیں کر پاتے تھے۔ نواب ابراہیم علی خاں نے اس

پابندی کو اٹھالیا اور اپنے دربار میں چہار بیت کو جگہ دی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ چار بیت میں شائستگی اور سنجیدگی پیدا ہوگئی کیوں کہ بہت سے سنجیدہ اور تعلیم یافتہ شعرا اس طرف متوجہ ہوگئے اور کلاسیکی انداز کی صاف ستھری چار بیتیں لکھنے لگے۔ بعض علما نے تو اس بدنام صنف کو پاکیزہ کردار عطا کرنے میں اپنی تمام عمر صرف کر دی جن میں مولانا اصغر علی آبرو کا نام سرفہرست ہے۔ اس دور میں چہار بیت کے جن شعرا کو عوامی مقبولیت حاصل ہوئی ان میں سلیمان خاں اسد، ظہیر دہلوی، مضطر خیرآبادی، بسمل سعیدی، ابراہیم روحی، سعید احمد سعد شفیق ٹونکی، حبیب اللہ ضبط، صاحب زادہ احمد سعید خاں عاشق خصوصی طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

۱۹۳۰ء میں نواب سعادت علی خاں سعید تخت نشین ہوئے اور ۱۹۴۷ء تک ان کا دورِ حکومت رہا۔ اس زمانے میں چہار بیت کی کئی نئی پارٹیاں وجود میں آئیں جن میں باہمی رقابت کی وجہ سے وہی خون خرابے کا ماحول پیدا ہوگیا اور ایک بار پھر شہر میں جلسوں کے انعقاد پر پابندی لگانی پڑی۔ اس دور کے چہار بیت گو شعرا میں اختر شیرانی، بسمل سعیدی، صولت ٹونکی، عرشی اجمیری، افق اجمیری، امیر ٹونکی، ساحل ٹونکی، صائب ٹونکی، عاجز ٹونکی اور جام ٹونکی کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ لیکن ان حضرات نے بھی چار بیتوں کو اپنے شعری مجموعوں میں شامل نہیں کیا۔

تشکیلِ راجستھان کے بعد سیاسی سماجی اور معاشی بحران کے زمانے میں چار بیت کے فن پر جمود اور تعطل کی کیفیت طاری ہوئی لیکن کچھ ہی دنوں بعد ریاستِ ٹونک کے آخری تاج دار نواب محمد اسمٰعیل خاں تاج کی دلچسپی نے ٹونک میں چار بیت کی روایت کو ایک نئی توانائی بخشی۔ محلاتِ شاہی میں چہار بیت کی محفلیں آراستہ کی جانے لگیں۔ شعرا نے جو بدلتے ہوئے ادبی رویوں سے واقف تھے، جدید تقاضوں کے مطابق چار بیتیں لکھنا شروع کر دیں۔ اس دور میں منشی عبدالصمد رہبر، مراد سعیدی، خلیل الرحمٰن خاں جوش، مصطفےٰ خاں جوہر، زین الساجدین برقی، وزیر محمد خاں وحشی، محمد صدیق خاں شرر، عبداللطیف خاں مہر، سیٹھ اُتم چند چندن کھارتی، مبارک علی بیگ دل ایوبی، صاحب زادہ عبدالقوی خاں قوی، محمد عبدالحئی خاں فائز جے پوری، شمیم ٹونکی، محمد صادق خاں بہار، مختار ٹونکی، کپتان

شمشیر خاں، خلش ٹونکی اور اکبر شہابی نے کامیاب لیکن جدید رنگ کی چہاربیتیں کہی ہیں۔ مذکورۂ بالا شعراء میں ببر، مراد، جوش، جوہر، ہنر اب اس دنیا میں نہیں ہیں بقیہ بحمداللہ بقید حیات ہیں۔

اوپر ان نیم خواندہ اور ان پڑھ شعراء کا تذکرہ شامل نہیں ہو سکا ہے جو چہاربیت گانے کے فن سے وابستہ تھے مثلاً جبار، خنجر (عبدالوحید)، سخنور، فیض، نور میاں، بیتاب، داؤد، تپش، محشر اور یونس وغیرہ۔

بھوپال

بھوپال کی چاربیت کے بارے میں صاحبِ "نوازشِ رضا" لکھتے ہیں کہ:

"میں نے اپنے بزرگوں سے بھوپال کا حال یہی سنا تھا عبدالرشید خاں یا عبدالوحید خاں نام بتایا تھا با اطلاقِ الانسان مرکبٌ من الخطاء والنسیان میری یاد سے نام صحیح جاتا رہا۔ من جملہ ہر دو نام معروضۂ بالا کے ایک ہے۔ ان سے بھوپال میں مشغلہ چاربیت بازی کا شروع ہو کر اب تک سلسلہ بہ سلسلہ چلا آرہا ہے۔ علاوہ پرانے سلسلے کے رام پور کے دو اکھاڑے اور جدید وہاں موجود ہیں۔ ایک اکھاڑا حافظ عبدالحئی حافظ نمبر۲ رام پوری خلیفہ استاد غلام علی خاں کا ہے۔ وہ وہاں مع گھر بار کے ہیں۔ ملازم ہیں۔ دوسرا اکھاڑا کرامت خاں حوالدار کا ہے۔ بٹالین میں ملازم ہیں۔ رام پور میں باشندہ محلہ عیدگاہ دروازے کے ہیں۔"

صبر تسلیمی نے دو ناموں میں سے کسی ایک کو صحیح بتایا ہے۔ یہ نہیں معلوم کہ کون سا صحیح ہے۔ لیکن رام پور کے دوسرے اصحاب نے راقم السطور کو عبدالوحید خاں کا نام بتایا۔ تسلیمی کے مطابق یہی وہ صاحب ہیں جن سے بھوپال میں چہاربیت کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ لیکن جب راقم نے بھوپال کے چاربیت خواں حضرات سے اس موضوع پر بات کی تو انھوں نے دو قدیم اساتذہ پستول خاں اور مارتول خاں کو اپنے سلسلے کا بانی بتایا۔ اہالیانِ بھوپال کا دعویٰ ہے

کہ ان کے یہاں بھوپال میں قیام ریاست (۱۷۲۵ء) کے ساتھ ہی چہار بیت کا سلسلہ شروع ہو گیا ہے لیکن ایسے شواہد نہیں مل سکے جن سے ان کے دعوے کی تصدیق ہوتی۔ اول تو اس زمانے میں چہار بیت کا آغاز نہ پشتو میں ہوا تھا اور نہ اردو میں۔ دوسرے اہل بھوپال پستول خاں اور مارتول خاں (جن کو وہ بھوپال میں چہار بیت کا بانی سمجھتے ہیں) کا تعلق بالترتیب ٹونک اور رام پور سے بتلاتے ہیں۔ جب کہ رام پور میں چار بیت کا سلسلہ ۱۷۷۴ء اور ٹونک میں ۱۸۱۷ء سے شروع ہوتا ہے۔ بہرحال راقم الحروف نے اپنے مطالعے اور تحقیق کی بنیاد پر جو نتائج اخذ کیے ہیں وہ اس طرح ہیں۔

اواخر انیسویں صدی میں ایک صاحب ٹونک سے بھوپال منتقل ہو کر آ گئے جن کو چار بیت سرائی سے کافی شغف تھا۔ تھوڑے بہت پڑھے لکھے بھی تھے۔ کلام موزوں کر لیا کرتے تھے۔ پستول تخلص تھا۔ اصل نام معلوم نہیں ہو سکا۔ اسی زمانے میں رام پور سے عبدالوحید خاں آ گئے یہ بھی چار بیت گاتے تھے۔ ان دونوں نے وہاں اپنے اپنے اکھاڑے قائم کر لیے اور باہمی مجادلے شروع ہو گئے۔ پستول کے جواب میں عبدالوحید خاں نے اپنا تخلص مارتول رکھ لیا۔ مارتول خاں کی چار بیت کا کوئی نمونہ دستیاب نہ ہونے کے باعث یہ کہنا مشکل ہے کہ آیا وہ چار بیت کمپوز کرتے تھے کہ نہیں لیکن پستول خاں کی ایک چہار بیت کا مطلع اور مقطع کے بند کا آخری مصرع آج بھی لوگوں کو یاد ہے۔ ملاحظہ کیجئے:

چلو اب سو رہو جاناں سحر تو ہونے والی ہے   مؤذن بول اٹھا ہے اور اذاں بھی ہونے والی ہے

سمجھ لینا کہ یہ پستول کی نازک خیالی ہے

اسی زمانے میں جاورہ سے ایک استادِ چار بیت عدل شاہ عدل بھی ترک سکونت کر کے بھوپال آ گئے۔ ان کا نمونۂ کلام دستیاب ہے۔ ۱۹۰۱ء تک بقید حیات تھے۔

پستول خاں اور مارتول خاں کے انتقال کے بعد بھوپال میں یہ شوق قدرے کم ہو گیا۔ کہ بیسویں صدی کے عشرۂ ثانی میں رام پور سے دو چہار بیت خواں عبدالحیٔ خاں عرف حافظ ننو خلیفہ غلام علی خاں اور کرامت خاں حوالدار شاگردِ صبر استاد بھوپال پہنچتے ہیں۔ ان دونوں نے بھوپال کے سابق اکھاڑوں کو از سر نو زندہ کیا۔ ان دونوں کے علاوہ بھوپال کے متعدد

مقامی حضرات جو چہار بیت کہنے میں دلچسپی رکھتے تھے، شروع میں ان اکھاڑوں سے وابستہ رہے بعد میں اجازت ملنے پر الگ اکھاڑے بنالیے جن سے وابستہ قدیم و جدید اکھاڑوں کا تعارف ذیل میں پیش کیا جاتا ہے۔

اکھاڑا عدل شاہ عدلؔ عدل شاہ جاوروی کا قائم کردہ اکھاڑا بھوپال میں بیحد مقبول تھا۔ انھوں نے بہت عمدہ چار بیتیں تخلیق کیں اور انھیں سلیقے سے پیش کیا۔ ان کے شاگردوں کی تعداد اچھی خاصی تھی لیکن خلیفہ ہر ایک کو نہیں بنایا۔ ان کے چند شاگرد ہی یہ مقام حاصل کرسکے جن میں ایک عبدالغفور خاں صنوبر تھے جنھیں عدل شاہ نے اپنا جانشین مقرر کیا تھا۔ صنوبرؔ استاد بھی شاعر تھے اور مقامی لہجے میں کامیاب چہار بیتیں کہتے تھے۔ تقریباً ۱۸۷۲ء میں پیدا ہوئے۔ عبدالرحمٰن بھایا کلاری والے کے یہاں ملازمت کی اور ۱۹۳۳ء میں دنیا سے سدھار گئے۔ صنوبرؔ استاد کے بعد ان کے عزیز ترین خلیفہ بلالؔ خاں شدی اکھاڑے کے جانشین ہوئے۔ بلال خاں سرتاج سلطان جہاں بیگم کے ہمراہ محافظ دستے میں عربستان سے آئے تھے جب وہ سفر حج سے واپس ہوئی تھیں۔ بھوپال کے محلہ احمد آباد میں رہائش تھی۔ نواب حمیداللہ والیٔ بھوپال نے انھیں اپنا سنتری مقرر کیا تھا۔ تمام عمر وہ یہ خدمت انجام دیتے رہے اور آخر کار ۱۹۴۷ء میں بعمر ستّر سال اس جہانِ فانی سے کوچ کر گئے۔

بلال خاں شدی کے انتقال کر جانے کے بعد سلیمان خاں کو جانشینِ اکھاڑا تسلیم کیا گیا۔ موصوف ۱۸۸۳ء میں پیدا ہوئے۔ لڑکپن ہی سے گانے کا شوق تھا۔ بلال خاں کے شاگرد تھے۔ امامی گیٹ پر رہائش تھی اور وہیں ان کا بیل گاڑیوں کا ٹرانسپورٹ تھا کباڑ کا کام بھی کرتے تھے۔ ۱۹۷۳ء میں انتقال کیا۔ ان کے بعد جمّو خاں اکھاڑے کے منتظم ہوئے اور ان کے بعد اب اسحاق خاں عرف ننھے خاں اس اکھاڑے کے سربراہ ہیں۔ موصوف ۵ رمئی ۱۹۹۱ء کو ایک جلسے میں پگڑی باندھ کر اکھاڑے کے خلیفہ مقرر کیے گئے۔ اس موقع پر اکھاڑے کا نام 'بزم بلال' تجویز کیا گیا لہٰذا اب یہ اسی نام سے مشہور ہے۔ ننھے خاں ۴۶ سال کے تجربہ کار انسان ہیں۔ آواز مترنم اور رباٹ دار ہے۔

چار بیت خوب گاتے ہیں۔ ذریعۂ معاش کے طور پر ایک آٹا چکی ہے، دودھ کی تجارت بھی کی ہے اور ضرورتاً مزدوری بھی کر لیتے ہیں۔ بزم ہلال میں مختار میاں، عظیم اور دولہ میاں اچھے گلوکار ہیں۔ عبدالغنی خاں عرف بھورا پٹھان سرپرست ہیں۔

اکھاڑا کرامت خاں رام پوری

کرامت خاں کا ذکر گزشتہ سطور میں کیا جا چکا ہے۔ ان کے قائم کردہ اکھاڑے نے بھوپال میں چہار بیت کی روایت کو نئی زندگی عطا کی تھی۔ یہ اکھاڑا دراصل رام پور سے صبر استاد اور غلام علی خاں کے اکھاڑوں کی مقبول ترین چہار بیتوں کو بھوپال میں پیش کر کے عوام کا سب سے پسندیدہ اکھاڑا بن گیا۔ کرامت خاں کے بعد ان کے خلیفہ عرفان اللہ خاں جانشین ہوئے۔ عرفان اللہ خاں بہترین آواز کے مالک تھے۔ حافظہ بھی بہت اچھا تھا۔ انھوں نے ٹونک اور رام پور کی تمام مقبول ترین چار بیتیں یاد کر رکھی تھیں نیز مقابلوں کے لیے ایک ایک شعری زمین میں کہی ہوئی دس دس چار بیتیں از بر تھیں۔ ان کے زمانۂ جانشینی میں اکھاڑے نے بہت نام پیدا کیا۔ عرفان اللہ خاں کے بعد کلو دادا کو اکھاڑے کا سربراہ مقرر کیا گیا۔ کلو دادا نے بھی بڑی خوبی کے ساتھ اپنی ذمہ داری کو نبھایا۔ اُن کے بعد اُن کے داماد حافظ رحمن اللہ خاں اور اُن کے بعد کلو دادا کے بھائی ضیاء الحسن خاں نے اکھاڑے کی قیادت سنبھالی۔ ۱۹۷۵ء میں ضیاء الحسن خاں کا انتقال ہو گیا تو ان کے خلیفہ قمر علی خاں جانشین مقرر ہوئے۔ جو کہ تا حال اس خدمت کو انجام دے رہے ہیں۔ موصوف معمولی خواندہ ہیں۔ کسی فیکٹری میں مستری ہیں۔ تقریباً پچاس کی لپیٹ میں ہوں گے۔ آواز مناسب ہے۔ پیش کش بھی ٹھیک ہے۔

اکھاڑا سید رمضان علی

سید رمضان علی (۱۸۸۸ء-۱۹۶۳ء، تخمیناً)، ریاست کی فوج میں ملازم تھے۔ پہلی جنگِ عظیم میں شریک ہوئے۔ گھوڑا نخاس میں رہائش تھی۔ بھوپال کے مقامی شہرت کے حامل شاعر تاج بھوپالی ان کے بیٹے ہیں۔ رمضان علی شاعر تھے اور فی البدیہہ کہنے میں بھی ماہر تھے۔ گانے کا انداز بڑا دلکش تھا۔ ان کے برادرِ حقیقی احسان علی (تخمیناً ۱۸۹۲-۱۹۶۰ء) جو کہ پولیس میں ملازم تھے، اسی اکھاڑے میں گاتے تھے۔ رمضان علی کے بعد ان کے بیٹے اس اکھاڑے کو چلا رہے ہیں۔

ان کے علاوہ منشی عبدالرحمن خاں اور بلال خاں کے بھی اکھاڑے تھے لیکن جاری نہ رہ سکے۔ اول الذکر چہار بیت کہنے میں بڑے مشاق تھے فی البدیہہ کہنے میں ان کے مثل کوئی نہ تھا۔ مقابلوں میں ان کی ہجویں حریفوں کے حوصلے پست کر دیتی تھیں۔ کسی سلسلۂ چہار بیت سے وابستہ نہیں تھے۔ یہی ان کے ساتھ ایک منفی پہلو تھا۔ لہٰذا جب ۱۹۴۱ء میں رام پور کے قمر استاد بھوپال آئے تو منشی جی پہلی فرصت میں ان کے شاگرد ہو گئے۔ ان کی رہائش گنوری محلے میں تھی۔ تقریباً نوے سال کی عمر میں ۱۹۸۴ء میں اس جہانِ فانی سے رخصت ہو گئے۔

آزادی کے بعد بھوپال کے جن چہار بیت خوانوں نے نمایاں مقام حاصل کیا ان میں چندا خاں کا نام سرِفہرست ہے۔ آواز، ترنم اور نقالی میں ان جیسا کوئی دور دور تک نہ تھا۔ بسکٹوں کی دکان تھی۔ شراب پیتے تھے۔ ایک بار رات کو نشے میں دُھت بازار سے واپس آرہے تھے کہ گھوڑے تانگے سے ٹکرا کر فوت ہو گئے۔ چندا خاں بزم حمید سے تعلق رکھتے تھے۔ ابراہیم پورہ کے اتوار میاں عطر فروش ان کے بیٹے ہیں۔

مذکورۂ بالا اکھاڑے (بزمِ حمید) میں ایک گلوکارہ بھی ہوا کرتی تھی جس کا نام تھا بسم اللہ۔ بڑی تندرست و توانا اور قوی الجثہ عورت تھی۔ افغان مردوں کا لباس پہنتی تھی اور مردوں والی گالیاں دیتی تھی۔ آواز میں بلا کا زور تھا۔ جب سینہ تان کر اپنی مترنم آواز میں ٹیپ کو کھینچتی تو لوگ مسحور ہو جایا کرتے۔ چہار بیت کی پوری تاریخ میں شاید یہ پہلی اور آخری چار بیت خواں عورت تھی۔

متذکرہ اکھاڑوں کے علاوہ بھی کچھ اکھاڑے ہیں جو مختلف ناموں سے معروف ہیں اور فنِ چہار بیت کو عام کرنے میں اپنی بہترین صلاحیتیں صرف کر رہے ہیں۔ بعض کے نام اس طرح ہیں۔

بزمِ ذکی: پستول خاں کے اکھاڑے سے تعلق ہے۔ استاد و خلیفہ چھن میاں۔ پسر ذکی وارثی۔

بزمِ حمید: اس کا تعلق بھی پستول خاں کے اکھاڑے سے بتایا جاتا ہے۔ نبے خاں خلیفہ ہیں۔

پٹھان راگ پارٹی : متعلق بہ اکھاڑہ اپستول خاں

اکھاڑا مارتول خاں : مارتول خاں کے بعد یہ اکھاڑہ تقریباً ختم ہوگیا تھا۔ کرامت خاں جب بھوپال آئے تو انھوں نے اسے جاری کیا۔ بعد میں اپنا ایک الگ اکھاڑا بنالیا اور اسے ان کے خلفا چلاتے رہے۔ فی الحال نوشے خاں، پیر گیٹ اس کے خلیفہ ہیں۔

اکھاڑا عدل شاہ عدل : عدل شاہ کے خلیفہ صنوبر استاد کے بھی متعدد خلیفہ تھے جن میں سے کسی ایک سے اس اکھاڑے کا تعلق ہے۔ عبدالصمد عرف رمضانی سربراہ ہیں جو کہ پیر گیٹ پہ رہتے ہیں۔

جاورہ ۔ سلسلہ گلباز خاں عرف گل خاں

عبدالکریم خاں کے ایک خلیفہ گل باز خاں محلہ اخون خیلان میں رہتے تھے۔ جس وقت عبدالغفور خاں رام پوری نے امیر خاں کی حکمت عملی کی تقلید کرتے ہوئے ریاست جاورہ قائم کی تو یہ بھی ان کی فوج میں شامل تھے لہٰذا قیام ریاست کے بعد جاورہ ہی میں مع عزیزان سکونت اختیار کرلی۔ وہاں انھوں نے چاربیت کا ایک اکھاڑا قائم کیا اور بہت سے شاگرد بنائے جن کی مساعی سے ایک عرصے تک وہاں چاربیت کا چرچا رہا۔ بیسویں صدی کے عشرۂ ثانی میں جاورہ کے اہم اساتذۂ چہاربیت مثلاً عدل، ہاشم اور مظہر وغیرہ بھوپال آگئے تو وہاں یہ سلسلہ ختم ہوگیا۔ آزادی تک وہاں اکا دکا لوگ چہاربیت گانے والے موجود تھے لیکن اس کے بعد کوئی اس صنف کا نام لینے والا باقی نہ رہا۔

بھوپال کے چاربیت گو شعراء

ابتداءً بھوپال میں رام پور اور ٹونک کے اساتذۂ چاربیت مثلاً محبوب علی خاں، عبدالکریم خاں، غلام علی خاں، صبر تسلیمی، عکس، عاجز، مقلاش، قمر استاد، میاں خاں،

آبرو، خفی، حیراں، خنجر، تپش، سخنور، نور میاں، شمشیر جنگ اور محشر وغیرہ کا کلام پڑھا جاتا تھا لیکن بیسویں صدی کے آغاز سے مقامی لوگ بھی چار بیت کہنے لگے تھے جن میں کچھ تو صاحب اکھاڑا تھے اور باقی گانے والوں کی فرمائش پر کہہ دیا کرتے تھے۔ ان حضرات کی کہی ہوئی چہار بیتوں میں مقامی تہذیب اور سماجی نفسیات کے نقوش بہت گہرے ہوا کرتے تھے۔ لیکن جب زکی وارثی نے چہار بیت کو غسلِ طہارت کرا دیا تو اس کی لسانی انفرادیت کافی حد تک کم ہو گئی۔ بھوپال کے قدیم چار بیت گویوں کی تعداد بہت کم ہے۔ صرف وہی شعرا اس میدان میں نظر آتے ہیں جو صاحب اکھاڑا ہیں مثلاً عبد الرحمٰن منشی، سید رمضان علی اور صنوبر استاد وغیرہ۔ فرمائش پر کہنے والوں میں ملا رموزی جیسے حضرات بھی تھے لیکن کچھ ہی زمانی تفاوت کے ساتھ بھوپال کے درجنوں شاعر چہار بیت گوئی کے میدان میں طبع آزمائی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں مثلاً شعری بھوپالی، زکی وارثی، وکیل بھوپالی، نذیر بھوپالی، نصیر بھوپالی، سیف بھوپالی، ہاتف بھوپالی، کمتر بھوپالی، کریم داد، بابو شجاعت علی، طالب بھوپالی، فضل تابش، عشرت قادری، شفا گوالیاری اور متین الرحمٰن وغیرہ۔ کچھ عرصہ قبل بھوپال میں چہار بیت کا شوق کافی کم ہو گیا تھا لیکن بعض پڑھے لکھے سنجیدہ حضرات اور حکومتی کوششوں سے اس کو نئی توانائی ملتی ہوئی نظر آ رہی ہے۔

کراچی میں چہار بیت

قیام پاکستان کے بعد قمر علی خاں عرف قمر استاد رام پور سے ترکِ وطن کرکے کراچی کے ایک علاقے بسم اللہ ہوٹل، منگھا پیر روڈ پر آباد ہو گئے۔ اسی زمانے میں ٹونک کے بھی کچھ افراد کراچی کے محلہ لانڈھی میں اقامت پذیر ہو جاتے ہیں۔ ان حضرات نے پہلی فرصت میں اپنے شوق کی تسکین کے لیے ایک چہار بیت اکھاڑا قائم کر لیا۔
اکھاڑے کے پروگرام ہونے لگے تو قمر استاد نے سوچا کہ ہم کیا کسی سے کم ہیں؟ لہٰذا انھوں نے بھی لگے ہاتھوں اپنا اکھاڑا بنا لیا اور رام پور کے مہاجرین جو چہار بیت پڑھنے کا

شوق رکھتے تھے، اس میں شامل ہو گئے۔ اور اس طرح کراچی میں چار بیت بازی کا بازار گرم ہو گیا۔ شروع میں رام پور اور ٹونک سے چار بیتیں منگائی جاتیں لیکن رفتہ رفتہ مقامی مہاجر شعراء بھی اس طرف راغب ہونے لگے۔ اور جب اس وسیلے نے ان کو شہرت عطا کی تو کراچی کے اصل باشندوں کو بھی اس کا چسکا لگا اور وہ بھی چہار بیت گوئی کے میدان میں کود پڑے۔ پھر تو رقابتوں نے سینوں میں گھر کیا۔ مقابلوں کے لیے ایک دوسرے کی چار بیت پہ جوڑے لگنا شروع ہو گئے اور ایک انوکھا جوش چار بیت خوانوں میں نظر آنے لگا۔

کراچی میں سب سے پہلے جو اکھاڑا قائم کیا گیا وہ قیوم ٹونکی کی کاوش کا نتیجہ تھا۔ اس کی دیکھا دیکھی متعدد اکھاڑے قائم ہو گئے جن میں زیادہ تر ٹونک والوں کے ہیں۔ ۱۹۹۲ء میں جب قیوم خاں ٹونکی کی تاج پوشی کا جشن منانے کے لیے کراچی میں ایک عظیم الشان جلسے کا انعقاد کیا گیا تو اس میں شرکت کے لیے رام پور سے صغیر خاں (خلیفہ صبر استاد) بھی گئے۔ وہاں انھوں نے پاکستانی چہار بیت کو نہایت فن کاری کے ساتھ پیش کر کے پہلا انعام حاصل کر لیا۔ کراچی کے دوران قیام صغیر خاں نے منگا پیر روڈ پر اپنے بھائی منجو خاں کی قیادت میں اکھاڑہ صبر استاد کی شاخ کے طور پر ایک ایسوسی ایشن بنا دی۔ اس طرح آج کل وہاں چار پانچ اکھاڑے چار بیت کے فن کو آگے بڑھا رہے ہیں۔ ان اکھاڑوں کو جو مقامی شعراء کلام دے رہے ہیں ان میں ضیا عباسی، سخن کراچوی، یاد کراچوی، عارف کراچوی اور بسمل کراچوی وغیرہ اہم ہیں۔

(حواشی اگلے صفحے پر دیکھیے)

حواشی

محمد اسمٰعیل خاں صبر تسلیمی نے اپنے قلمی تذکرے "نوازشِ رضا" میں محبوب علی خاں کو کفایت اللہ خاں کفایت کا شاگرد و خلیفہ بتایا ہے لیکن محمد امین خاں (جو غلام علی خاں پسر محبوب علی خاں کے پرپوتے ہیں) اور رام پور کے بزرگ چہار بیت سراؤں کا بیان ہے کہ محبوب علی خاں عبدالکریم خاں کے چچا زاد بھائی تھے اور انھوں نے سب سے پہلے محبوب علی خاں ہی کو اپنا خلیفہ بنایا تھا۔ اس سلسلے میں بعض تحریری شواہد بھی ملے ہیں۔ مثلاً صبر تسلیمی کے ایک ہم عصر حافظ عنایت حسین خاں حافظؔ محبوب علی خاں کو اپنے سلسلے کا پہلا استاد مانتے ہیں کفایت کو نہیں۔ ان کی ایک چہار بیت کے آخری جوک سے اس کا اظہار ہوتا ہے:

استاد پہلے نلے پہ محبوب علی ہوئے — فرزند ان کے بعد غلام علی ہوئے
اللہ کے کرم سے وہ حق کے ولی ہوئے — اب جانشین حافظِؔ پر اضطراب ہے

تسلیمی کے مطابق محبوب علی خاں کا اپنے ہمعصر اور استاد بھائی (شاگردِ کفایت) غلام نبی خاں ماضی سے تین شبانہ روز تک ایک مقابلہ ہوا تھا جس میں ماضی کو فتح حاصل ہوئی تھی (ورق ۶ الف) لیکن ایسی شہادتیں موجود ہیں جو اس کی تردید کرتی ہیں اور یہ ثابت کرتی ہیں کہ ماضی استاد محبوب علی کے نہیں بلکہ ان کے بیٹے غلام علی خاں کے ہم عصر تھے۔ ایک شہادت تو خود تسلیمی کی پیش کردہ ہے کیوں کہ وہ ماضی کو ۱۹۱۲ء تک بقیدِ حیات اور اپنا پڑوسی بتاتے ہیں (ورق ۷ ب) جب کہ محبوب علی ۱۸۶۰ء کے آس پاس وفات پا چکے ہیں۔ اور وفات کے وقت ان کی عمر سَو سال تھی۔ تجمل خاں رام پوری کے مطابق عبدالکریم خاں جب رام پور آئے تھے تو محبوب علی خاں ۲۵ سال کے ہوں گے۔ جنگِ دوجوڑہ (۱۷۹۴) ان کے سامنے ہوئی تھی جس پر انھوں نے ایک چہار بیت بھی لکھی تھی۔ اس چہار بیت کے آخری بند میں انھوں نے نواب احمد علی خاں (زمانۂ حکومت ۱۷۹۴ - ۱۸۴۰) کی مسند نشینی پر مبارک باد بھی پیش کی ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

آباد رہے یارو نواب احمد علی خان — ہوئے ملک آبادان
مانگے ہے دعا ہر گھڑی ہر بار یہ پٹھان — اور جملہ مسلمان
محبوب علی اس تخت کو اب رکھیے برقرار — ہوا شور و غل پکار

ان کی ایک چہار بیت میں ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کا تذکرہ ملتا ہے لہٰذا اس کے بعد ہی ان کی وفات ہوئی ہے۔ ان شواہد کی روشنی میں معلوم ہوتا ہے کہ ماضی (پیدائش ۱۸۲۰ تخمیناً) جیسے نوجوان سے ضعیف العمر محبوب علی کا نہیں ان کے بیٹے کا مقابلہ ہوا ہوگا۔

۱ (الف) تسلیمی، صبر، ۱۹۸۱، اردو مخطوطہ مملوکہ رضا لائبریری رام پور، "نوازشِ رضا" ورق ۷ الف

۲۔ محمد امین خاں، رام پور، زبانی گفتگو جون ۱۹۹۰ء

۳۔ تسلیمی، صبر، "نوازشِ رضا" ورق ۷ ب

۴۔ عرشی، مولانا امتیاز علی خاں، ۱۹۷۲ء، مکتوب بنام مولانا منظور الحسن برکاتی، ٹونک، راجستھان۔

۵۔ تسلیمی، صبر، "نوازشِ رضا" ورق ۸ ب

۶۔ ایضاً ایضاً

۷۔ ایضاً ایضاً

۸۔ ایضاً ۹ الف

۹۔ ایضاً ایضاً

۱۰۔ ایضاً ۱۰ الف

۱۱۔ ایضاً ۱۰ ب

۱۲۔ شہزادے میاں، زبانی گفتگو ۱۴ جون ۱۹۹۰ بمقام کاشف ٹینٹ ہاؤس، رام پور

۱۳۔ منجو خاں، زبانی گفتگو ۱۴ جون ۱۹۹۰، ایضاً

۱۴۔ نظر افغانی، زبانی گفتگو، ۱۵ جون ۱۹۹۰

۱۵۔ تسلیمی، صبر، "نوازشِ رضا" ورق ۷ ب

۱۶۔ ایضاً ایضاً

۱۷۔ نظامی، ڈاکٹر حسن احمد، زبانی گفتگو، جنوری ۱۹۹۰ء بمقام رام پور

۱۸۔ مشہور روہیلا سردار جنھوں نے انگریزوں سے تمام عمر نبرد آزمائی کی۔ ریاست روہیلکھنڈ کے قیام میں ان کا بہت بڑا حصہ تھا۔

۱۹۔ تسلیمی، صبر، "نوازشِ رضا" ورق ۱۱ الف

۲۰۔ ایضاً ورق ۱۳ الف

۲۱۔ عرشی، مولانا امتیاز علی خاں، ۱۹۷۲، مکتوب بنام منظور الحسن برکاتی، ٹونک
۲۲۔ ہمدانی، رضا، ۱۹۷۸ء، "چاربیتہ" اسلام آباد، ص ۴۳
۲۳۔ اسعد، حکیم سید سعید احمد، ۱۲۴۱ ہجری، "امیر نامہ" ٹونک، ص ۱۱
۲۴۔ برکاتی، منظور الحسن، ۱۹۷۳ء قلمی مضمون مملوکہ مصنف، ورق ۳ر الف
۲۵۔ تسلیمی، صبر، "نوازشِ رضا" ورق ۱۱ر ب
۲۶۔ صغیر خاں، زبانی گفتگو، دسمبر ۱۹۹۵ء، رام پور

پانچواں باب

چہار بیت کی تقسیم باعتبار ہیئت و موضوعات

ہیئت

جیساکہ دوسرے باب میں ذکر کیا گیا کہ شروع میں چہار بیت کو چہار بیتی کہتے تھے جس کی شکل رباعی سے مشابہ تھی۔ اس میں ایک ہی بحر کے چار ہم قافیہ و ردیف مصرعے ہوا کرتے تھے۔ بعد میں خیال اور رنجری شاعری کی تقلید میں متعدد چہار بیتوں کو جوڑ کر طویل نظم بنائی جانے لگی۔ ان چہار بیتوں میں ربط پیدا کرنے کی غرض سے یہ اہتمام کیا جانے لگا کہ ابتدائی چہار بیتی کو جسے خیال گائک چوک کہتے تھے، بنیاد مان کر بعد کے چوکوں کے آخری مصرعوں کو اس کا ہم قافیہ کرنے لگے اور ٹیپ کے طور پر بنیادی چہار بیتی (چوک) کا اعادہ کیا جانے لگا۔ رضا ہمدانی اس طرح کی نظم کو 'زنجیری چار بیتہ' کہتے ہیں۔ انھوں نے اپنی کتاب میں زنجیری چار بیتہ کے مندرجہ ذیل نمونے پیش کیے ہیں۔

(۱)

ڈنیا دے اس انقلاب اندر
دورِ آسمانی دے عتاب اندر
کاہنوں ڈبڈا ایں غم دے گرداب اندر
جے نا ڈوبا دلِ بیتاب اندروں

دن رات رہندا اضطراب اندر
آندی اکھیاں دے نہیوں خواب اندر
عشق مار دے چھریاں قصاب اندر
نکلے اکھیاں دے میرے خوناب اندروں

جس نے لائی اے وسدے حجاب اندر
کھلیا اے نارِ جحیم دا باب اندر
جگمہ سڑکے تے ہویا اے کباب اندر
تدی آندی اے بوئے کباب نار روں

لیسے پر دیاں دے ہے نایاب اندر — جیسے مشک ہو برگِ گلاب اندر
سائیاں انداتی میرے حباب اندر — نکلن دکھ جسدے بے حساب اندروں

(۲)

دکھ درد مرے نئیں مکدے نی — پھل میری جوانی دے سکدے نی
مرے یار نئیں مرے نال ٹھکدے نی — مرے نال نہ کردا پیار کوئی

اپنے آپ نوں سولی تے ٹنگیا وے — کدو پیار ترے سی منگیا وے
تینے سانوں کدی نہ سنگیا وے — لگیا سینے وچ ہجر دا خار کوئی

سندلی پیراں دے وچ بہار دی اے — قسمت جاگ پئی آج برگ و بار دی اے
آمد آمد آج مرے یار دی اے — اُنہاں راہوں دا کرے سنگار کوئی

سورج نکلیا ہنیریاں راتاں وچ — مِٹھے بول نے کوڑیاں باتاں وچ
تے مکاریاں اُسدیاں گھاتاں وچ — کر کے گیا منتوں آوزار کوئی

اوپر زنجیری چہار بیت کے جو نمونے دیئے گئے ہیں وہ ہند کو کے ہیں جب کہ اردو میں زنجیری چہار بیت سے مراد ایسی مربع نظم ہے جس میں ہر بند کے پہلے مصرع کا پہلا ٹکڑا اپنے پہلے والے بند کے مصرع آخر کا مستزاد یا حصۂ آخر ہوتا ہے۔ مثلاً:

جب سے جدا ہوا ہے تو مجھ عاشقِ بے جاں سے ۔ چشموں سے جاری نم ہے

چشموں سے جاری نم ہے ترے ہجر میں پیارے ۔ بھرتا ہوں آہ کے نعرے
ارض و سماں لرزتے ہیں مرے شور و فغاں سے ۔ تجھ بن نہ کچھ الم ہے

تجھ بن نہ کچھ الم ہے فرقت میں تیری جانی ۔ ہوئی تلخ زندگانی
کیا حالِ مصیبت کہوں خارج ہے اب بیاں سے ۔ بیرون از رقم ہے

بیرون از رقم ہے کچھ کہہ نہیں سکتا ہوں۔ بسمل سا سسکتا ہوں
مل واسطے خدا کے مجھ بے سر و ساماں سے۔ آیا لبوں پہ دم ہے

آیا لبوں پہ دم ہے ہوں لحظے کا مہمان۔ سُن اے مہِ تابان
عباس پہ جفائیں یہ اب سیکھی ہیں کہاں سے۔ خوفِ خدا بھی کم ہے

۔ عباس خاں رام پوری ۔

یہی صورتِ حال بعض پشتو چہار بیتوں میں بھی پائی جاتی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ پشتو میں بند کے آخری مصرع کے نصفِ آخر کی بجائے نصفِ اوّل کو بعد والے بند کے مصرعِ اول کا پہلا حصہ بناتے ہیں۔ لیکن اس ہیئت کو کوئی نام نہیں دیا گیا ہے۔ نمونہ دیکھیے:

شکیبا ہندو کی نعتیہ چہار بیت:

پیغمبر صاحب لہ مکّی نہ روان شہ
لہ پالکی سرہ زانگی سرہ لعلونہ

پیغمبر چہ کلمہ کړلہ پہ جہر
پہ غلیلہ شوہ دکافرو پہ بازار
ابوجہل وی څما عمر شہ پہ دار
نجومیان ئی څائی والي حالونہ
نجومیانو تاسو وکوری تواتے
ابوجہل وی پہ ماڅہ وشہ فسات
حلیمی بیبی پہ کښ وکہ احتیات
لہ جنتہ ولہ راغلہ زیب گلونہ
لہ جنتہ ولہ راغلہ پنځہ گلہ
یو شعلہ وہ رڼرائی بہ تری ختلہ
پاک پروردگار چہ بوہ خبرہ وویلہ
ستالہ رویہ مِ پیدا کړہ عالمونہ

اردو چہار بیت کے مطالعے سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ اردو کے متقدمین و متوسطین چہار بیت گو شعراء نے پشتو چہار بیت کی ہیئتوں کو استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔ ذیل میں چند ایسی ہیئتوں کی نشان دہی کی جاتی ہے جو پشتو اور اردو میں یکساں طور پر استعمال کی گئی ہیں:

مسمط اور مستزاد کی ہیئتوں کے نمونے دونوں جگہ وافر تعداد میں ملتے ہیں۔ یہاں پہلے

مسمط کا ذکر کیا جاتا ہے

مسمطی ہیئتیں مسمط کے معنی موتیوں کو لڑی میں پرونا ہے ۔ اصطلاحاً نظم کی اس ہیئت کو کہتے ہیں جو مختلف بندوں کو ملا کر بنائی جائے۔ مسمطی ہیئتوں میں مربع مخمس، مسدس زیادہ مقبول ہیں۔ پشتو چہار بیت میں یہ تمام ہیئتیں استعمال کی گئی ہیں۔ جیمز ڈارمسٹٹر کے مطابق افغانستان میں مسمط کی ہیئت ہندوستانی مرثیے سے مستعار لی گئی ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"LE *mussammat* EST LA FORME FAVORITE ADOPTÉE PAR LES POÉTES MUSALMANS DE L'INDE DANS LES *marsiyas*, ...". 3

"مسمط کی ہیئت ہندوستانی مسلمانوں کے مرثیوں سے مستعار لی گئی ہے۔"

اردو چہار بیت میں بھی مسمط کی تمام مقبول ہیئتیں استعمال کی گئی ہیں لیکن مربع کو چھوڑ کر باقی کے نمونے خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ اور عصرِ حاضر میں تو چہار بیت کا مطلب ہی ہیئتِ مربع ہے جس کے شروع میں ایک مطلع یا مصرع کا اضافہ کر دیا جاتا ہے۔ جسے چہار بیت خواں 'سرا' کہتے ہیں۔ یہ ہیئت پشتو اور ہندکو میں بھی خاصی مقبول رہی ہے۔ مثلاً پشتو کی ایک مربع چہار بیت کا ایک بند ملاحظہ کریں:

روان ننه یار محمد سید و باسی له پنجاره
سید له بری ورکړی الٰهی پروردګاره

راغی امیر خان سردار د ربه کرمه زر — له ماسره روان ننه یوسفزو نه برابر
سید رانه ملک واخست لاله وګټه دوتر — زر پاڅه روانیږه سستی مکوه سردار

روان ننه یار محمد سید و باسی له پنجاره
سید له بری ورکړی الٰهی پروردګاره ۴؎

"یار محمد سید (احمد بریلوی) کو پنجتارہ سے نکالنے کی غرض سے روانہ ہوا۔ الٰہی پروردگار تو سید کی آبرو رکھیو۔ امیر خاں نے اس سے کہا۔ اے سردار سید نے ہم سے ہمارا ملک چھین لیا ہے۔ اب آرام سے بیٹھنے کا وقت نہیں ہے۔ اُٹھ تاکہ یوسف زئی قبیلے کو ساتھ ملا کر اپنی زمین واگزار کرائیں۔ اس کے عوض میں تم کو دولت سے مالا مال کر دوں گا۔" [۵۵]

جیسا کہ عرض کیا گیا یہ ہیئت چہار بیت کی مقبول ترین ہیئت ہے اور فی زمانہ اسی کو چہار بیت کے لیے مخصوص کر دیا گیا ہے۔ اردو کی قدیم چہار بیتوں میں سرے کے طور پر مطلع کی بجائے صرف ایک مصرع بھی ملتا ہے۔ مثلاً:

جام محبت کا تو اک بار پلا میرے تئیں ساقیا

بن نشہ دیوانہ ہوں سن یار تیرے کوچے میں آتا ہوں میں — بھٹکوں ہوں سر اپنا نہیں پر جو تجھ کو نہیں پاتا ہوں میں

لے تو خبر آن کر شتاب نہیں جان سے جاتا ہوں میں — بہر ندامت کرے تکرار پلا میرے تئیں ساقیا

جام محبت کا تو اک بار پلا میرے تئیں ساقیا

مسمط کی دیگر ہیئتیں جو اردو اور پشتو میں استعمال کی گئی ہیں، حسب ذیل ہیں:

- پشتو -

چاودیل چه دلاسه ورته یوغی ده — پیغمبر په نوم ئې سرالیشه زیوتی ده

قاصدونئې "دککی" په لیرچلیږی

قاصدون ومیرا غلی دی "ککی" ته — صبوکیح نه روانیږی لاڅیږی ته

نغارے د دلاسه په دیر ژغیږی [۵۶]

- اردو -

ناگہاں بیٹھے بٹھائے مفت میں اک بار — ہوا شور و غل پکار

مغرب عصر کے بیچ میں ایسی چلی اک باڑ — اٹھا دھوئیں کا پہاڑ

اڑتے ہی بارود خانے کے گرنے لگے پہاڑ — دیے سینکڑوں سر پچھاڑ

لاشوں پہ لاشیں گرنے لگیں پٹ گیا بازار — ہوا شور و غل پکار

پشتو

راغلی غازیان د فیرنگی پہ غم گرباندی
اوری قتل گرباندی

راغلی غازیان غزالہ دارہ لوری پہ لورعالمہ
گدی کرپہ شورعالمہ

د اشاد ومخی خدای ورکری دی پہ کورعالمہ
آخلی بہ تری نورعالمہ

توری نہ وہ دزی ورکرپہ نور باندی
اوری قتل گرباندی کہ

۔ اردو ۔

جھولا کرتے تھے جب مصطفےٰ جھولنا
شوق سے دیکھتا تھا خدا جھولنا

حوریں خوشیاں مناتی تھیں جنت میں جا
ڈھیر کرتی تھیں پھولوں کا جنت سے لا

کلیاں چن چن کے دیتی تھیں بستر بچھا
غنچے کھل کھل کے پڑھتے تھے صلی علیٰ

پھر وہ دیتی تھیں کیسا سجا جھولنا

مسدس :

پشتو

چاوی چہ دوست محمد د غازی سنبال پہ کابل کی
بادشاہ پہ قندھار نہ وکانی خیتزی د انبلدو

چاوی چہ دوست محمد امیر راووت گی غزالہ
فوځونہ درسرہ دی بری ورکرو ذوالجلالہ

پورہ ورځ محمد اکبر چہ ورغ د سنگر نو الہ
دبنمن ئی شرمندہ پہ مخ کی تبنتی بے سنبالہ

خان ئینک دی کړه اسلام کلمه د ال کښ په منګل کښی
ولی که جنګریز لړاوی جوړکه د بشروشه

"امیر دوست محمد خاں کابل میں صف آرا تھا۔ بادشاہ قندھار میں اپنی ہنگامہ زا فوج کے ساتھ معرکہ آرائی کر رہا تھا۔ امیر دوست محمد خاں غزا کے لیے نکل کھڑا ہوا۔ لشکر اس کے جلو میں ہے اے ذوالجلال تو اسے فتح مند کر۔" [۹]

پشتو میں مسبع، مثمن، متسع، معشر حتیٰ کہ ۱۴ مصرعی بندوں پر مشتمل چہار بیتیں بھی پائی جاتی ہیں۔ علاوہ ازیں دوہرے مربع و مخمس بھی پشتو چہار بیت میں استعمال کیے گئے ہیں۔ یہ تمام ہیئتیں اردو چہار بیت میں نہیں ملتیں۔ پشتو میں بعض مثلث، مربع، مخمس اور مسدس وغیرہ مستزاد کی شکل میں بھی لکھے گئے ہیں اور ایسے بھی کہ جن میں مطلع کے بجائے شعر کو بنیاد بنایا گیا ہے اور اس کی رعایت سے ہر بند کے آخر میں یکے بعد دیگرے بنیادی شعر کے مصرع اول و ثانی کے ہم قافیہ دو مصرعے لائے جاتے ہیں تاکہ باری باری سے مطلع (بنیادی شعر) کے دونوں مصرعوں کا اعادہ کیا جا سکے۔ بعض چہار بیتوں میں بنیادی شعر کے مصرعوں کا باری باری سے اعادہ نہ کر کے پورا شعر ایک ساتھ دہرا دیا جاتا ہے۔ دوہرے مربع کی ہیئت ملاحظہ کریں:

بنیادی شعر یا مطلع : { اسلام
گلہ نہ

بند |
لاہورہ
باتیان وو
زورہ
سیکان وو
لورہ
سپاہیان وو

نیول قام
فوځونه شاه
(مطلع)

اردو میں مسدس چہار بیت کے نمونے بہت کم دستیاب ہیں لیکن پشتو کی مندرجہ بالا مسدس کی مانند مخمس چہار بیت اردو میں ملتی ہے۔ اس طرح کی مسدس چہار بیت کو کچھ چہار بیت خواں ڈیوڑھی اور مخمس کو سوائی کہتے ہیں۔ بہت سے لوگ مستزاد کو بھی سوائی کہتے ہیں۔ ذیل میں ایک سوائی (مخمس) چہار بیت ملاحظہ کریں جس کی ہیئت اس طرح ہے۔

سرا۔ الف/

ب/

بند
ج
ج
ج
الف

الف/

ب

ب/

یہ غم الم ستم ترا کب تک رہے گا جور

جانان کہا مان میں اب جان سے ہوں تنگ

گل رو مجھے ابرو کا تو نے کرکے اشارہ

کس ناز سے یہ گھاؤ مرے دل پہ ہے مارا

یہ تیغ بے درتیغ تری کھا گئی سارا

حاصل ہوا قاتل تجھے کیا دل میں تو کر غور

یہ غم الم ستم ترا کب تک رہے گا جور

سن کر کہا اس نے کہ اب ہو گی تجھ سے جنگ

جانان کہا مان میں اب جان سے ہوں تنگ

مربع مستزادی

اردو میں مربع مستزاد کا استعمال ماضی میں خوب ہوا ہے لیکن اب اس طرف کوئی توجہ نہیں دی جا رہی ہے۔ ذیل میں اس ہیئت میں لکھی گئی پشتو اور اردو کی ایک ایک چہار بیت دی جاتی ہے۔ پشتو چہار بیت کا سرا ایک شعر کا ہے جس کے مستزاد مختلف قافیوں میں ہیں لیکن اردو چہار بیت میں سرا ایک مصرع کا ہے اور مستزاد مصرع کا ہم قافیہ ہے نیز بند کا تیسرا مصرع سرے کے پہلے ٹکڑے کا ہم قافیہ ہے اور مستزاد کے طور پر سرے کے مستزاد کا اعادہ ہوتا ہے۔ چوتھا مصرع سرے کا ہم قافیہ اور مستزاد وہی جو سرے کا ہوتا ہے۔ دونوں کے نمونے ملاحظہ کریں۔

پشتو۔ په سر دقتل گر فرنگی ډیر وکا ارمان ۔ شوه چیغه د خطر پیبی
په سترگو ی تیاره شوه چه لیدل به ئی غازیان ۔ غم راغی سراسر پیبی
په سر دقتل گر فرنگی جمع کړه فوځونه ۔ دی لام نمری په پورته
له ورایه به راتلل پسی بنیروال لکه بازونه ۔ حریان ئی شوه ذورته
چاپیره د زلموسری پیتی چغر دالونه ۔ جلی به شوی هر لورته
گولئ به درناو وریدی لکه باران ۔ راتلل مه برابر پیبی

اردو: ہر گھڑی ہر لحظہ یار سینے سے بہم رہے ۔ دل پہ نہ کچھ غم رہے
دو بدو اس یار سے اپنی ملاقات ہو ۔ اور نہ کوئی سات ہو
سیر گلستاں کی ہو موسم برسات ہو ۔ ہاتھ میں کبھی ہات ہو
چلتی ہے پُروا ہوا پڑتی ہو ہلکی پھوار ۔ ہر گھڑی ہر لحظہ یار
آب رواں ہو کبھی اور کبھی تھم رہے ۔ دل پہ نہ کچھ غم رہے

۔ محبوب علی خاں ۔

پشتو میں جو چہار بیتیں دستیاب ہیں ان میں تقریباً بیس مختلف ہیئتیں استعمال کی گئی ہیں۔ جن میں چند کو چھوڑ کر ساری کی ساری اختراع کی گئی ہیں۔ اردو کی بعض چہار بیتیں پشتو کی مخصوص ہیئتوں میں کہی گئی ہیں۔ اردو میں محبوب علی خاں کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ انھوں نے زیادہ

سے زیادہ ہیئتوں میں چہار بیتیں کہی ہیں۔ اس میدان میں کوئی ان کا ہمسر نظر نہیں آتا۔ ذیل میں ان ہیئتوں کا ذکر کیا جائے گا جو اگرچہ اردو اور فارسی میں رائج تھیں لیکن اردو چہار بیت گو شعرا نے ان میں کچھ جدتیں پیدا کی ہیں۔ بنیادی طور پر یہ غزل مستزاد کی ہیئتیں ہیں:

(۱)

الف الف الف / ب ب ب / ج الف الف

تو نے ثابت کری کیا مری تقصیر بتا   کون سی بات پہ تو ہم سے خفا یار ہوا

غم گلے کا ہار ہوا

لے کے تو ہاتھ میں ہات   پھرتا ہے غیروں کے سات

میری سنتا نہیں بات

چاہ کے تجھ کو صنم کیا ہیں گنہگار ہوا

غم گلے کا ہار ہوا

(۲)

الف ب ج / الف ب ج / د د د / الف ب ج

اس شان سے دیکھا تھا کسی گل کو چمن میں۔ بکھرے ہوئے گیسو۔ ملتے تھے ہوا سے

سوسن کی زبان بند ہے حیرت سے دہن میں۔ پھیلی ہے وہ خوشبو۔ زلفوں کی لٹا سے

ہر سمت اداسی ہے ہر اک آنکھ ہے گریاں۔ حیرت ہے پریشاں۔ خوں رستے ہیں ارماں

اس عاشق ناچار کی میت ہے کفن میں۔ فریاد ہے ہر سو۔ مارا ہے جفا سے

مذکورہ ہیئتوں کے علاوہ اردو چہار بیت کے اساتذہ نے ایک اختراع یہ بھی کی ہے کہ غزل کے چار شعروں پر بطور سہرا ایک مصرع کا اضافہ کر کے اسے دو بندی چہار بیت کا نام دے دیا۔ یہ ہیئت سب سے پہلے عبدالکریم خاں کے یہاں نظر آتی ہے۔ جس کے پیچھے شاید یہ امر کارفرما ہو کہ انھوں نے چار بیت کے لغوی معنی کے مطابق اس کی یہی ہیئت مناسب سمجھی ہو۔

دو بندی چار بیت کا نمونہ ملاحظہ ہو۔

تجھ من ہرن کے کارن بَیرَن نیا بھئی ری

میری برہ کو نہ جانے لگے سو طرح ستانے دینے لگی وہ طعنے ری دیور ننیا بھئی ری
جھولی کنٹھا بنایا گھر الکھ جگایا انگ بھبھوت رمایا ری جوگنیا بھئی ری

پشتو کی طرح اردو چہار بیت میں بھی ہیئت کے بے شمار تجربے کیے گئے ہیں۔ آغاز سے اب تک اردو چہار بیت نے دو صدیوں کا طویل سفر طے کیا ہے۔ اس عرصے میں تقریباً بیس پچیس ہزار چہار بیتیں کہی گئی ہوں گی ان میں سے صرف ایک ہزار کے قریب دستیاب ہو سکی ہیں۔ اگر سارا مواد موجود ہوتو اردو چہار بیت کی مزید ہیئتی خصوصیات سامنے آ سکتی ہیں۔

موضوعات

چہار بیت کے موضوعات کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ اس میں عوامی اور کلاسیکی شاعری کی بیشتر اصنافِ سخن کے موضوعات و مضامین شامل ہیں۔ ایک عوامی شاعری کی حیثیت سے چہار بیت نے خیال، کجری، بارہ ماسہ، ملہار، برہ گیت، ڈھولک گیت، عوامی قصے، نیم تاریخی افسانوی حکایات، ویرگاتھا وغیرہ کے موضوعات کو اپنے اندر سمو رکھا ہے تو دوسری طرف کلاسیکی شاعری کی اصناف مثلاً غزل، مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، شہر آشوب، واسوخت، ہجو، طویل نثری نظم اور حمد و نعت وغیرہ کے موضوعات و مضامین کا بھی اس نے بخوبی احاطہ کر رکھا ہے۔ یعنی اگر چہار بیت کی اول تا آخر تدوین کی جائے تو اس کے موضوعات کی مندرجۂ ذیل تقسیم کی جا سکتی ہے:

۱۔ مذہبی (حمد، نعت، منقبت، مرثیہ، معجزات و کرامات وغیرہ)

۲۔ اخلاقی ۳۔ تاریخی ۴۔ سماجی ۵۔ سیاسی ۶۔ قومی و وطنی

۷۔ عشقیہ (سراپا، معاملاتِ حسن و عشق، شکوہ و شکایات، بیوفائی، رقیب

۸۔ موسم ۹۔ تہوار ۱۰۔ ہجر و فراق ۱۱۔ تفاخر ۱۲۔ رجز ۱۳۔ تقاضۂ سنی ۱۴۔ تجدد امراض

مذہبی چہار بیتیں

حمد: مذہبی چہار بیتوں میں عوامی عقائد کی پرچھائیاں واضح طور پر نظر آتی ہیں۔ ان میں حمدیہ موضوعات کم اور نعتیہ و منقبتیہ موضوعات زیادہ ملتے ہیں۔ اور جو حمدیہ چہار بیتیں کہی گئی ہیں ان میں عجیب عجیب ہنرمندیاں دکھائی گئی ہیں۔ مثلاً کسی چہار بیت میں سینکڑوں پرندوں کے نام سمو دیئے گئے ہیں تو کسی میں پھلوں کے اور کسی میں پھولوں کے۔ یہ انداز نظیرؔ کی مسدسوں میں زیادہ پایا جاتا ہے جن کو خیال کے مقابلوں میں پیش کرنے کے لیے تیار کیا گیا تھا۔ چہار بیتوں میں یہ صفت غالباً نظیرؔ ہی کی تقلید کا نتیجہ ہے۔ ذیل کی چہار بیت ملاحظہ کریں:

ہمیشہ وردِ نامِ پاک رہتا ہے عنادل میں
پرندوں میں جو خصلت ہے وہ عامل ہیں کامل میں

سنا ہے قل ہو اللہ احد کہتا ہے بگلا بھی — قلنج اور قاز مرغابی یہ قبا اور ٹٹروا بھی
الٰہی تو الٰہی تو کیا کرتا ہے پدّا بھی — سدا رہتے ہیں نامِ حق کے غل مرغانِ ساحل میں

ہمیشہ وردِ نامِ پاک رہتا ہے عنادل میں

حافظ رام پوری کی اس چہار بیت میں ۲۴ بند ہیں جن میں تقریباً سّو پرندوں کا ذکر اسی طرح کیا گیا ہے۔ یا یہ چہار بیت ملاحظہ ہو:

جانور سبھی کرتے ہیں ثنا خالقِ اکبر کی
سوا لاکھ ایک دن میں ختم کرتے ہیں قرآن

اگھن طوطی چڑیا دیرا اور رلنجالہ باشاہین — بگلا طوطا قمری پیری اور ابابشین
ڈھدو، پدّا، کال چڑی، ممولا بلبل رنگین — اس کے حکم سے کرتے ہیں صفت بین کے سرور کی

جانور سبھی کرتے ہیں ثنا خالقِ اکبر کی
نہیں ٹلتا اس کا حکم وہ ہے سب کا نگہبان
جانور سبھی کرتے ہیں ثنا خالقِ اکبر کی
سوا لاکھ ایک دن میں ختم کرتے ہیں قرآن

بعض چہار بیتیں عام انداز کی بھی ہیں جن کی زبان صاف اور شستہ ہے ۔ استاد صائب ٹونکی کی چہار بیت ملاحظہ کریں :

بندے کو ہر طرح تری رحمت پہ ناز ہے
بندہ ہے جرم کار تو نکتہ نواز ہے
خلاق تو ہے جلوہ گری تیری چار سو   ہر چیز تجھ سے پیدا ہے ہر شے میں تو ہی تو
تیرے وجود سے ہے یہ دنیائے رنگ و بو   دنیائے رنگ و بو میں تو ہی سرفراز ہے
بندے کو ہر طرح تری رحمت پہ ناز ہے

نعتیہ چہار بیتیں جس طرح کلاسیکی مذہبی شاعری میں حمد سے زیادہ نعت کہنے کا رجحان رہا ہے اُسی طرح عوامی شاعری میں بھی نعتیہ مضامین حاوی رہے ہیں ۔ چہار بیت کی نعتیہ شاعری میں حکایات و معجزات کے علاوہ معراج نامہ اور جھولا نامہ کی بازگشت بھی سنائی دیتی ہے ۔ چند نعتیہ چہار بیتوں کے نمونے درج ذیل ہیں ۔

یہ تمنا ہے رہوں احمد مختار کے پاس
زندگی ہو مری پوری مرے سرکار کے پاس
میں نہ عصیاں میں نہ عصیاں کے قرینے میں رہوں   ڈوبنے کا نہ رہے غم جو سفینے میں رہوں
ایسی تقدیر کہاں ہے جو مدینے میں رہوں   بھیج دے مجھ کو الٰہی شہ ابرار کے پاس
یہ تمنا ہے رہوں احمد مختار کے پاس

۔ حافظ عالم گیر خاں کیف ۔

ابتدا میں نعتیہ چہار بیت کہنے کا رواج کم تھا ۔ لوگ زیادہ تر رزمیہ و عشقیہ موضوعات پسند کرتے تھے ۔ بیسویں صدی میں جب پڑھے لکھے سنجیدہ شاعروں نے بھی اس میدان میں قدم رکھا تو نعتیہ چہار بیتیں کثرت سے کہی جانے لگیں ۔ رام پور میں صبر، عاجز، میاں خاں، غلام علی خاں، عکس، مفلس، عنایت حسین حافظ وغیرہ، ٹونک میں آبرو، کیف، خنجر، شمشیر جنگ، صولت، حیراں، نازنہ، شرر، وحشی، جوہر، صائب، انصر

خفیؔ وغیرہ اور بھوپال میں زکیؔ وارثی اور وکیلؔ بھوپالی وغیرہ نے بہترین نعتیہ چہار بیتیں لکھی ہیں۔ ان حضرات کی لکھی ہوئی چہار بیتوں کی زبان بھی ادبی ہے۔ بیشتر چہار بیتیں مشہور نعتوں پر مصرعے پہنچا کر بنائی گئی ہیں۔ یوں بھی چہار بیت میں تضمین لکھنے کا رواج خوب رہا ہے۔ مثال کے طور پر حسنؔ کی نعت پر عکسؔ رام پوری کی تضمین ملاحظہ ہو۔

نگاہِ لطف کے امیدوار ہم بھی ہیں
لیے ہوئے یہ دلِ بے قرار ہم بھی ہیں

سنا ہے نفسی و نفسی کہیں گے روزِ جزا　　خدا کے آگے شفاعت کا جب بٹے حصہ
ہمارے دستِ تمنا کی لاج بھی رکھنا　　ترے فقیروں میں اے شہریار ہم بھی ہیں
نگاہِ لطف کے امیدوار ہم بھی ہیں

چند اور نعتیہ چہار بیتوں کے سرے ملاحظہ کریں:

مقبول کی خدا نے شفاعت رسول کی　　جنت کو پہلے جائے گی امت رسول کی
عاجزؔ رام پوری

نارِ دوزخ سے رہا دین کے سرور نے کیا
عاصیوں پر یہ کرم شافعِ محشر نے کیا　　۔　　عکسؔ رام پوری

یہ حسرت ہے مرے دل کی نکل جائے تو میں جانوں
نبیؐ کی خاکِ پا آنکھوں سے مل جائے تو میں جانوں ۔ غلام علی خاں

سرکاروں کے سرکار ہیں سرکارِ دو عالم
کونین کے مختار ہیں سرکارِ دو عالم ۔ صولتؔ ٹونکی

اے مرے پروردگار مالکِ روزِ جزا
خالقِ کل کائنات　　سوزؔ ٹونکی

حکائی نعتیہ چہار بیتوں میں معجزات اور معراج کا بیان شعرا کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ خاص طور پر معراج کے بیان کو چہار بیت سازوں نے بہت زیادہ اہمیت دی ہے۔ معراج کے بیان پر مبنی چہار بیتوں میں بعض بہت طویل ہیں۔ ایسی ہی ایک

طویل چہار بیت کا سرا اور بند پیش ہے:

اللہ نے بلایا جب بے قرار ہو کر

جبریل لینے آئے خدمت گزار ہو کر

حکمِ خدا یہ پہنچا جبریل کو کہ اس دم معراج کی یہ شب ہے لازم ہے خیر مقدم

مکے میں سو رہا ہے میرا حبیبِ اکرم جائے براق جلدی آئیں سوار ہو کر

اللہ نے بلایا جب بے قرار ہو کر

۔صبر تسلیمی۔

اس چہار بیت میں ۲۹ بند ہیں جس میں معراج النبی کا واقعہ از ابتدا تا انتہا پوری تفصیل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ اسی موضوع پر کچھ اور چہار بیتوں کے سرے ذیل میں درج ہیں:

درِ مصطفیٰ اسنگِ موسیٰ نہیں ہے

یہاں ربِّ ارنی کا جھگڑا نہیں ہے ۔ عنایت حسین حافظ

سرِ عرشِ اعظم مزا ہو رہا ہے

محمد سے وصلِ خدا ہو رہا ہے ۔ " "

گھر آج خدا کے جاتے ہیں مہمان کملیا والے

معراج کا رتبہ پاتے ہیں ذیشان کملیا والے " "

بعض مذہبی چہار بیتیں واعظانہ انداز کی ہیں جن میں چرخی، پتنگ وغیرہ کو روحانی صفات کی تمثیل بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ نمونہ دیکھیے:

"پتنگ"

اللہ ہو کا پتنگ اُٹھا اگر شوق ہے پتنگ اڑانے کا

صلِّ علیٰ کی ڈور منگا کر لطف اٹھا تو بڑھانے کا

بسم اللہ کا کاغذ لا کر الرحمٰن کا فرش منگا آ کے چاقو سے دو کر کے نِ الرحیم کی کمپ بنا

توبہ کے پانی سے کر کے وضو قبلے کو منہ کر اپنا خلوت میں بیٹھ کر پتنگ بنا انداز یہی ہے بنانے کا

"چُندری"

یک رنگ چندریا رنگ دے اونوش کام رے رنگریزوا

مورا روپ انوپی کر دے دل آرام رے رنگ رے ریزوا

حمد اللہ کی صاف زمیں ہو۔ شرب کے گل بوٹے ہوں طٰہٰ کے معطر پانی میں اوراق تجلی کوٹے ہوں

فردوس کی رنگیں بیلوں پر صلوٰۃ کے دامن چھوٹے ہوں اس طور ضیا کی بارش ہو جیسے کہ ستارے ٹوٹے ہوں

افلاک کے جلوے ٹوٹے ہوں دنیا کے نظارے چھوٹے ہوں

سارے جہاں کے دل ہوں اس سے رام رے رنگریزوا

اگرچہ نعت کا میدان بہت محدود ہے لیکن چہاربیت گو شعرا نے اس کو وسعت دینے کی بھرپور کوشش کی ہے اور عوامی دلچسپی کو سامنے رکھ کر بڑی اثر انگیز چہاربیتیں کمپوز کی ہیں۔

منقبتی چاربیتیں چہاربیت کی مقبولیت کے پیش نظر اس کے جلسے سماجی تقریبات کے ساتھ ساتھ بزرگانِ دین کے مزارات پر لگنے والے عرس کے میلوں میں بھی منعقد ہوتے ہیں۔ لہٰذا ان بزرگوں کی مدح سرائی کی ضرورت نے چہاربیت میں منقبت نگاری کو فروغ دیا۔ جن بزرگوں کی شان میں مناقب لکھی گئی ہیں وہ یا تو مشہور عام صحابہ و صوفیاء ہیں مثلاً حضرت اویس قرنیؓ، حضرت بلالؓ، حضرات حسنؓ حسینؓ، حضرت علی کرم اللہ وجہہ، معین الدین چشتیؒ، محی الدین جیلانیؒ، علی احمد صابر کلیری رحمۃ اللہ علیہم اجمعین وغیرہ۔ یا مقامی شہرت رکھنے والے پیرانِ عظام ہیں مثلاً رام پور کے حافظ جمال اللہؒ، شاہ عبداللہ بغدادیؒ، اور شاہ درگاہیؒ وغیرہ۔ ٹونک اور بھوپال میں اس قسم کی چہاربیتیں نہیں ملتیں۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ وہاں سید احمد شہیدؒ کی تعلیمات کا اثر زیادہ ہے۔ رام پور میں قبر پرستی حد سے زیادہ بڑھی ہوئی ہے جس کا اثر وہاں کے عوامی و کلاسیکی ادب پر نمایاں نظر آتا ہے۔ چند نمونے دیکھیے:

"افسانۂ بلال" (محبوب علی خاں کی چہاربیت کا جوڑا)

عاشق زار اُسے کہتے ہیں ڈھونڈتا یار کو ہر فن میں رہا

اک مؤذن تھا مدینے میں بلال　　شاہ سے اس کو عقیدت تھی کمال
جب کہ فرمایا محمدؐ نے وصال　　چل دیا پھر نہ وہ وطن میں رہا
عاشق زار اسے کہتے ہیں، ڈھونڈھتا یار کو ہر فن میں رہا

چند منقبتوں کے صرف سرے درج ذیل ہیں:

منقبت خواجہؒ: لگا کے آیا ہوں میں آسرا غریب نواز
ادھر بھی ہو نظرِ مہر یا غریب نواز

منقبتِ صابرؒ: دولھا بنے سرکار صابر دولھا بنے

منقبت حاجی محمد شیرؒ بریلوی: ہے اب تو جا بجا چرچا محمد شیر صاحب کا
جسے دیکھو ہے وہ شیدا محمد شیر صاحب کا

منقبت علیؓ: مضطر ہوں بد حواس ہوں مولیٰ دہائی ہے
یا مرتضیٰ علی دمِ مشکل کشائی ہے

منقبت حسنینؓ: از ہجر تو جانا ناں۔ گشتیم چوں دیوانہ ....

منقبت شیخ جیلانیؒ: تو خبر آن کے یا پیر دستگیر مری　　مجھ کو برگشتہ نظر آتی ہے تقدیر مری
" 　　سلام اے نورِ یزدانی　　سلام اے ضلّ سبحانی

مرثیے ٹونک اور بھوپال میں مرثیہ کی چہار بیتیں دستیاب نہیں ہو سکیں۔ ان مقامات پر غالباً سنیوں میں عزاداری کی روایت نہیں پائی جاتی۔ لیکن روہیل کھنڈ خاص طور پر رام پور میں یہ روایت حضراتِ شیعہ ہی کی طرح مروج ہے۔ چوں کہ نوابینِ رام پور امامیہ مسلک سے تعلق رکھتے تھے لہٰذا ان کی خوشنودی میں سنی رعایا نے بھی یہی طریقہ اختیار کیا۔ اسی لیے رام پور و مضافات کے علاوہ اضلاعِ بریلی و مراد آباد میں بھی تعزیہ داری بڑی دھوم دھام سے ہوتی ہے۔ محرم اور صفر کے مہینوں میں اکثر گھروں میں مجالسِ عزا منعقد کی جاتی ہیں۔ عام جلسے بھی ہوتے ہیں جن میں شہادتِ حسینؓ سے متعلق چہار بیتیں پڑھی جاتی ہیں۔ اس قسم کی چہار بیتوں کے چند نمونے پیش ہیں:

۱۔ سجّاد نے رو رو کے کہا شاق ہے جینا۔ یا شاہِ مدینہ
فریاد ہے بابا کو ستم گاروں نے چھینا۔ یا شاہِ مدینہ۔ عکسؔ

۲۔ وعدۂ طفلی وفا سبط پیمبر نے کیا بخششِ امت کا کام دین کے سرور نے کیا

۳۔ رخصت ہوئے شبیر جو سلطانِ زمن سے روتے چلے کوفے کو مدینے کے چمن سے
عاجزؔ رام پوری

۴ نعشِ اکبر پہ ماں روتی آئی
لٹ گئی ہائے میری کمائی " "

شخصی مرثیے

واقعاتِ کربلا کے علاوہ چہار بیت گویوں میں اپنے ہمعصر اساتذہ اور استاد بھائیوں کی وفات پر مرثیے لکھنے کا بھی رواج رہا ہے۔ ٹونک کے ایک استاد عبداللہ خاں حیراں بھوپال سے چھبڑا ہوتے ہوئے ٹونک آ رہے تھے، راستے میں انتقال ہو گیا تو ان کے ایک ہمعصر استاد عبدالوحید خاں جوہر نے ان کے غم میں ایک چہار بیت لکھی۔ ملاحظہ کریں:

ہائے دنیا سے اچانک گئے حافظ حیراں۔ جانبِ ملک عدم
روتا سر پیٹتا ہے آج ہر اک پیر و جواں۔ ہے غضب کا ماتم

مرثیہ عاجزؔ رامپوری:

۱۔ حضرت عاجزؔ ایسے سدھارے شورِ ماتم ہے عالم میں سارے۔ عکسؔ

۲۔ کر گیا دنیا سے سفر عاجزؔ لاچار
غم میں تری ماں کا حال۔ کیا کہوں لکھنا محال
کہتی ہیں ہر بار ہائے۔ ہے وہ کہاں نورِ نظر۔ عاجزؔ لاچار۔ منفلاسؔ

۳۔ ماہِ شب برات میں جمعہ کے دن۔ عاجزؔ دنیا سے سفر کر گیا۔ سوزاںؔ

مرثیہ نوابِ جاورہ وفات ۱۳۰۱ھ

اس گلشن آباد سے نواب محتشم جب کر گئے رحلت مظہرؔ

مرثیہ رسالدار ٹونک: تو ٹونک رسالے سے ہے بیکنٹھ کے باسی ہائے مرے مانجھی۔ خنجرؔ

مرثیہ منشی میاں: شہر میں جو ہے سوگوار ہے آج
چشم اعدا بھی اشک بار ہے آج ۔ گوہر خاں محفوظ

اخلاقی چہاربیتیں

اردو چہاربیت کا اخلاقی پہلو بھی قابل ذکر ہے جس پر صوفیا کی تعلیمات کا اثر بہت زیادہ نظر آتا ہے۔ یوں بھی عوامی شاعری سے حضرات صوفیا کا تعلق ہمیشہ بہت قریبی رہا ہے۔ اپنے روحانی عقائد کی اشاعت کے لیے انھیں عوام سے براہ راست رابطہ رکھنا پڑتا ہے۔ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ عوامی شاعروں پر تصوف کا رجحان غالب ہے۔ رام پور کے اکثر چہاربیت گو شعرا حافظ جمال اللہ رام پوری اور حافظ محمد شیر میاں بریلوی کے سلاسل میں بیعت ہیں۔ ٹونک کے شعرا سید احمد شہیدؒ کی تعلیمات سے بہت زیادہ متاثر ہیں۔ دیگر مراکز چہاربیت کے شعرا بھی کسی نہ کسی سلسلۂ تصوف سے عقیدت رکھتے ہیں۔ اور یوں بھی اخلاقیات ایک ہمہ گیر شعبہ ہے۔ عوام و خواص کی اپنی اپنی اخلاقی اقدار ہوتی ہیں جن کی حفاظت و اشاعت کو وہ اپنا فرض جانتے ہیں۔ گرچہ ناخواندہ اور تنگ بندوں کے یہاں اخلاقی مضامین کی جستجو زیادہ سودمند نہیں لیکن پڑھے لکھے چہاربیت سازوں نے اس طرف ضرور توجہ دی ہے۔ بعض چہاربیت خواں حضرات بھی اس بات کے قائل ہیں کہ تفریح کے ساتھ ساتھ سامعین کو اخلاقی درس بھی چہاربیت کے ذریعہ دیا جانا چاہیے تاکہ جب کوئی شخص اپنے گھر کو واپس جائے تو اس کے دل میں اوصافِ حمیدہ کی روشنی بھی ساتھ جائے اور وہ نیک کاموں کی طرف رغبت محسوس کرے۔ ذیل میں چند اخلاقی چہاربیتوں کے ٹکڑے پیش کیے جاتے ہیں جن میں بے ثباتیِ دنیا کو خاص طور پر موضوع بنایا گیا ہے:

بھٹکا پھرتا ہے کیوں یار اپنے رب کو بھولا بھالا
جس دم پیک قضا کا آوے اپنے ساتھ وہ لے کر جاوے
رہنے پاوے نہ نہہار بہرا، گونگا، لنگڑا، لولا
۔ عاجز ۔

منزلِ ہستی میں یارو جو کوئی بچھڑ گیا۔ پھر خبر اس کی نہ ملی

عاجزؔ

دوسروں کا غم بھی خوش ہو کر اٹھانا چاہیے
آدمی کو آدمی کے کام آنا چاہیے

بصر ٹونکی

جو قوم اپنی جگہ مستقل مزاج نہیں
تو پھر تباہی کا اس کی کوئی علاج نہیں

صائب ٹونکی

دلِ مُردہ میں روحِ رفعتِ انجام پیدا کر
جو بعدِ مرگ بھی زندہ رہے وہ نام پیدا کر

حافظ وضبط رامپوری

تاریخی چہاربیتیں

پشتو اور ہندکو میں تاریخی واقعات کو چہار بیت کا موضوع خاص طور پر بنایا گیا ہے لیکن اردو میں اس طرف زیادہ توجہ نہیں دی گئی ہے تاہم قدیم اساتذہ کے یہاں "تاریخی چہار بیت" کے عمدہ نمونے دستیاب ہو جاتے ہیں۔ ان اساتذہ میں عبدو اور محبوب علی خاں کے نام سرفہرست ہیں۔ یہ دونوں حضرات رامپور سے تعلق رکھتے تھے۔ دیگر مراکز میں بھی "تاریخی چہار بیتوں کے خال خال نمونے مل جاتے ہیں۔ ان چار بیتوں میں حکمراں طبقے سے متعلق چیدہ چیدہ واقعات قلم بند کیے گئے ہیں۔ بعض میں سماجی واقعات کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ چند نمونے ملاحظہ ہوں:

واقعہ قتل نواب محمد علی خاں

طور پر اس چرخ کے غور جو کرتے ہیں ہم
جور سوا اور سب دوسرا اس کے کم

کس کو نہ گرداں کیا گردشِ افلاک نے — کس کو ملایا نہیں گرد میں اس خاک نے
کس کو ہلاکت نہ دی دہر کے سفاک نے — کس کے نہ سر پر چلی چرخ کی تیغِ ستم

عبدو

اس چہار بیت میں ۲۴ بند ہیں جس میں نواب محمد علی خاں کے قتل کا واقعہ بالتفصیل بیان کیا گیا ہے۔ واقعہ کی تاریخ نہیں بتائی گئی ہے لیکن کتابوں سے پتہ چلتا ہے کہ یہ سانحہ ۱۷۹۴ میں پیش آیا تھا۔

۲۔ استاد محبوب علی خاں کی ایک چہار بیت کا سرا بند ملاحظہ کریں جس میں تیرھویں صدی ہجری میں ہیضے کی وبا سے ہونے والی عام تباہی کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے کہ تقریباً سو ذاتوں، قبیلوں اور قومیتوں کے نام شامل ہو گئے ہیں۔

تیرہ صدی کے دور میں ہیضے نے کی چڑھائی سب پر تباہی آئی
تیلی مرے تنبولی مرے کوٹی اور کھٹ بُنے۔ مومن بڑھئی اور دُھنے
اور مرے بنیے بقال، کنجڑے اور قصائی۔ سب پہ تباہی آئی

۳۔ ذیل کی چہار بیت میں محبوب علی خاں نے ۲۶ اکتوبر ۱۷۹۴ کو ہونے والی ایک جنگ کو نظم کیا ہے جو نواب آصف الدولہ اس کی اتحادی انگریزی فوج اور رامپور کے نواب غلام محمد خاں کے درمیان ہوئی تھی۔ اس جنگ کو مؤرخین نے جنگ دوجوڑا کے نام سے موسوم کیا ہے۔ ایک بند پیش ہے:

ناگہاں بیٹھے بٹھائے مفت میں اک بار
ہوا شور و غل پکار
مغرب عصر کے بیچ میں ایسی چلی اک باڑ
اٹھا دھوئیں کا پہاڑ
اڑتے ہی بارہ دخانے کے گرنے لگے جھاڑ
دیے سینکڑوں سر جھاڑ
لاشوں پہ لاشیں گرنے لگیں پٹ گیا بازار۔ ہوا شور و غل پکار

درج ذیل چہار بیت میں نوابۂ بھوپال سرتاج سلطان جہاں بیگم کے ساتھ پیش آئے ایک حادثے کو قلم بند کیا گیا ہے۔ یہ حادثہ سفرِ حج کے دوران پیش آیا تھا۔

گئیں خانۂ کعبہ کو حضورِ شہِ سلطان ۔ خدا رکھیو نگہبان

سن تیرہ سو اکیسویں ہجری کی سنو یار ۔ جو لشکر ہوا تیار

دن پیر تھا تاریخ تھی ہفتم مہِ شعبان ۔ خدا رکھیو نگہبان ۔ کریم داد بھوپالی

پوری چہار بیت، بندوں پر مشتمل ہے۔ واقعہ اس طرح ہے کہ جب بیگم صاحبہ حج بیت اللہ سے فارغ ہو کر مدینہ منورہ کو روانہ ہوئیں تو راستے میں راہزنوں نے قافلے کو لوٹ لیا۔ حملے میں بیگم صاحبہ کے حفاظتی دستے کے ترک جوان بھی مارے گئے لیکن انھیں کوئی گزند نہیں پہنچا اور وہ بخیر و عافیت واپس آگئیں۔

اس قسم کی اور بھی بہت سی چہار بیتیں ہوں گی جو مرورِ ایام کی زد میں آکر فنا ہو گئیں یا اگر باقی ہیں تو اب تک پردۂ خفا میں ہیں جن کی تلاش از بسکہ اہمیت رکھتی ہے۔

سماجی چہار بیتیں

روزمرہ کی سماجی سرگرمیوں، گھریلو جھگڑوں اور رسوم و رواج سے متعلق چہار بیتیں بھی اردو میں خوب کہی گئی ہیں۔ ان میں بعض بڑی دلچسپ ہیں اور عمرانیاتی مطالعے کے لیے نہایت اہم ہیں۔ ان چہار بیتوں سے ان کے عوام کی سماجی نفسیات سامنے آتی ہے۔ چند نمونے ملاحظہ فرمائیں:

۱۔ ذیل کی چہار بیت رام پور کے چار بھائیوں کے ایک قتل میں سزا پانے کے واقعے پر مبنی ہے جنھوں نے بمبئی میں ایک لڑائی کے دوران ماجد نام کے کسی شخص کو قتل کر دیا تھا۔

حیرت انگیز ہے یہ فسانہ — چار یاروں کے غم کا ترانہ
بمبئی میں ہوئی جو لڑائی — چار نے ایک پر کی چڑھائی
بھائی ماجد کو جب بن نہ آئی — ہو گئے وہ عدم کو روانہ

درجِ ذیل چہار بیت منشی بھوپالی نے پرنالے پر ایک پڑوسی سے ہونے والے

جھگڑے کے بعد لکھی تھی اور خود ہی اس کے جوڑے تحریر کیے تھے۔ مخالف شخص کوتوالی میں ملازم تھا اور بات بات پر بند کروانے کی دھمکی دیتا تھا۔ اب آپ ذرا اس چہار بیت کا ایک بند ملاحظہ کریں اور اندازِ بیان سے لطف اندوز ہوں۔

انھیں کس بات کا ڈر کوتوالی ان کے گھر کی ہے
خود حاکم ہیں حکومت کیا ہے سالی ان کے گھر کی ہے

خدا خشکہ کھلاتا ہے گدھوں کو اس کی حکمت ہے
مرغن کوئی ٹھکراتا ہے یہ بھی اس کی قدرت ہے
وہ دیتا ہے بے اندازہ جو دولت اس کی دولت ہے
فقط حرص و ہوس دنیا کی خالی اس کے گھر کی ہے

اس قسم کی بہت سی چہار بیتیں لکھی گئی ہیں۔ ان سب کا تذکرہ یہاں طوالت کا باعث ہوگا۔

قومی و وطنی

چہار بیت کی ابتدا ہی سے یہ خصوصیت رہی ہے کہ اس میں قومی و وطنی جذبات کی عکاسی بھرپور انداز سے کی گئی ہے۔ یہ عنصر پشتو چہار بیت میں زیادہ ملتا ہے لیکن اردو میں بھی اس طرح کے خال خال نمونے مل جاتے ہیں۔ مثلاً:

اے اہلِ وطن ملک کی تقدیر بدل دو
تقدیر بدل دو ارے تقدیر بدل دو

میں بھارت کا سپاہی ہوں میں اک طوفانِ محشر ہوں
میں جھکتا ہوں کماں بن کر میں تن جاؤں تو خنجر ہوں۔ — فاتح جے پوری

ڈٹ ڈٹ کے چلا جنگ میں بھوپال کی تلوار۔ دشمن پہ کھچا کھچ۔ — ملا رموزی

احتجاجی و سیاسی

چہار بیت اردو کی کلاسیکی شاعری سے اثر قبول کرتی رہی ہے۔ اسی اثر کا نتیجہ احتجاج کی وہ آواز ہے جو چہار بیتوں میں سنائی دیتی ہے۔

نوابین کے دور سے اب تک، احتجاج کی یہ گونج کبھی دھیمی کبھی تیز سماعتوں سے ٹکراتی رہی ہے۔ قدیم چہاربیتوں میں رام پور، ٹونک اور جاورا ریاستوں کے حکمرانوں اور دیگر عہدہ داران کے خلاف یہ صدا بلند ہوئی ہے اور آزادی کے بعد حکومت کی مسلم دشمن پالیسی پر احتجاج نمایاں نظر آتا ہے۔ یہ چہاربیتیں جن میں شہر آشوب کی جھلک ملتی ہے، زیادہ تر ناخواندہ لوگوں کے ذریعہ وجود میں آئی ہیں۔ اسی لیے ان کو عروض و فن شاعری کے معیار پر جانچنا غلط ہوگا البتہ احساسات و جذبات کی نیرنگیاں ان میں آپ کو ضرور نظر آئیں گی مثلاً ذیل کے چوک ملاحظہ کریں:

جس بزم میں امرا کے رذالوں کا اثر ہو
اشراف کا فرمائیے کیوں کر کہ گزر ہو

کپتان ہوئے فوج میں جیجاجی کے دلبند — بدھا اور خیرا کا اجیتن ہوا فرزند
پسر جو امامی کے تھے وہ کھل گئے سوگند — اشراف کو نوکر رکھے وہ بھی بڑا خر ہو

ذیل کی چاربیت بھی ٹونک کے نظام ریاست کے خلاف غم و غصہ کا اظہار ہے۔

گردش نے زمانے کی کیا ٹونک کو بدرنگ — ہوئے سن کے سبھی دنگ
اوّل تو ہوا شیوۂ نواب ہی ابتر — کیا فوج کو بے پر
حد سے ہو گیا شوق رباب و چنگ — ہوئے سن کے سبھی دنگ

زمانہ جدید کی بعض چہاربیتوں میں احتجاجی مضامین دکھائی دیتے ہیں۔ کامل مرادآبادی کی ایک چہاربیت دیکھیے جس میں موجودہ سیاست کے خلاف احتجاج صاف نظر آتا ہے:

زباں بھی کاٹ لو میری مرا سر بھی قلم کر دو
ملا دو خاک میں مجھ کو مرا قصہ ختم دو

تمھیں قاتل تمھیں منصف تمھیں ہو ظلم کے بانی — پریشاں حال ہے اس دور میں یہ نسل انسانی
تمھیں برباد کر دے گی جفاؤں کی فراوانی — ہمارے حال پہ لے ظالمو اب تو کرم کر دو

اب ایک چوک منجو خاں کی چہاربیت کا بھی دیکھیے۔

جفاؤں پر بھی اب تو ہم ہیں پابندِ وفا دیکھو
یہ ان کی تنگ نظری اور ہمارا حوصلہ دیکھو

غرور اتنا نہ کیجے نوجوانی چار دن کی ہے
سرور و کیف اور یہ شادمانی چار دن کی ہے
ذرا سوچو تمھاری حکمرانی چار دن کی ہے
نہ بھولو ابتدا پر ہو سکے تو انتہا دیکھو

ایک نمونہ اور ملاحظہ کریں۔ یہ مستزاد مختار رام پوری نے غالباً نواب حامد علی خاں کے دور میں داروغۂ اصطبل کے ظلم سے تنگ آکر کہی ہے۔ شاعر بذاتِ خود بھی اصطبل میں ملازم تھا۔ زبان و بیان سے ظاہر ہے کہ مصنف معمولی حروف شناس تھا۔ یہ چہار بیت اس کی بیاض سے نقل کی گئی جو کہ پنسل سے لکھی گئی ہے اور جگہ جگہ سے مٹ گئی ہے اس لیے پورے طور پر نہیں پڑھی گئی۔

اصطبل کی نوکری مشکل ہے اب نبھانا — دل کو یہی غم ہے
ظلم و ستم کو سہو، شکوہ نہ ہرگز کرو
ظالم خوں خوار کے سامنے مت جانا — پہلے ہی سے برہم ہے
کر دیا موقوف ....
چین پہ چھوڑے گا کسی کو نہ یہ پرانا — ظالم اظلم ہے

برساتیاں برسات کا موسم لوک گیتوں کا محبوب ترین موضوع رہا ہے۔ ساون میں جھولا جھولتے وقت ساونیاں گانے کا چلن دیہات میں کچھ عرصہ قبل تک رہا ہے۔ پہلے یہ رواج شہروں میں بھی تھا۔ بہنیں اپنی سسرالوں میں برسات کے آتے ہی بھائیوں کا انتظار کرنے لگتیں۔ اگر ان کے آنے میں دیر ہوتی تو کسی مسافر کے ذریعے والدین کو پیغام بھیجتیں کہ وہ بھائی کو بھیج کر بلا لیں۔ اور پھر وہ میکوں میں برسات کا بھرپور لطف اٹھاتیں۔ دوسری طرف وہ عورتیں جن کے شوہر روزگار کے سلسلے میں پردیس گئے ہوتے، برسات میں اپنے بستروں پر تڑپ تڑپ کر راتیں گزارتیں کیونکہ موسمِ باراں اکثر رومانی جذبات کو برانگیختہ کر دیتا ہے۔ ایسے میں شوہروں کی جدائی اذیت ناک ہوتی ہے۔

برسات کے متعلقات اور واردات قلبی ہی کی آمیزش سے وہ گیت وجود میں آتے ہیں جنھیں برساتی، ساونی اور ملہار کا نام دیا گیا ہے۔ داستانِ فراق اور انتظار کے ذکر ان برساتی چہار بیتوں کا غالب عنصر ہے۔ بارہ ماسے میں سال بھر کے بارہ مہینوں کے متعلقات اور ہر مہینے کی نسبت سے دل کی کیفیات کا بیان ہوتا ہے۔ چار بیتوں میں یہ تمام عناصر آپ کو ملیں گے۔ مثلاً:

پردیس پی گئے ہیں میں ہوں زمیں پہ سوتی　　خالی پڑا پلنگ ہے

— عبدالکریم خاں

موسم برسات آیا بولے دادر مور سکھی
ایک تو پورب کی ہوا توڑ ہی ڈالے ہے بدن　　دوسرے غم نے
دوسرے غم نے ہے کیا مجھ کو لب گور سکھی　　موسم برسات آیا...

— محبوب علی خاں

برسات کی رت آئی پی گھر نہیں ہمارا
رنج و الم کا اپنے دل پر ہوا اجارا

رابطہ رام پوری

وہ اٹھی تو بہ شکن کالی گھٹا برسات کی
وہ چلا ساغر چلی ٹھنڈی ہوا برسات کی

بصر ٹونکی

برسات میں مت جاؤ پیا تم پہ میں واری
بادل جھکے آتے ہیں گھٹا چھائی ہے کاری

نصیر بھوپالی

بارہ ماسہ:

برسات کے موسم میں جدا ہو گیا پیارا　　او سکھی ہم سے ہمارا
ابر فلک گھمنڈ کے جب اساڑھ نے چھایا　　غم فرقت نے ہے دبایا

پی یا پی پپیہے نے غضب شور مچایا — مجھے سوتے سے جگایا
دن کو ملا آرام نہ تک شب کو خدارا — او سکھی ہم سے ہمارا

عبدالغفور صنوبر بھوپالی

موسم گل ہے یہ خزاں جا چکی — نخلِ امید اب تو ہرا کیجئے
آیا اساڑھ اب ہے خوشی جا بجا — مجھ کو بڑھا اور غم جاں فزا
شام و سحر کہتا ہے یہ میرا جی — ہجر میں برسات کو کیا کیجئے

عنایت حسین حافظ رام پوری

اردو چہار بیت میں برسات سے متعلق متنوع مضامین ملتے ہیں۔ شاید ہی کوئی چہار بیت گو ہو جس نے برساتی چہار بیت نہ کہی ہو۔ اس قسم کی چہار بیتیں نہایت پرسوز اور دلکش ہوتی ہیں۔ ایک طرف مضامین کی ندرت، جذبات کی شدت اور بیساختہ انداز بیان دل کو مسحور کرتا ہے تو دوسری طرف مقامی لہجوں کا بھولا پن ایک خاص تاثر سامعین کے دل پر چھوڑتا ہے۔ چہار بیت کی یہ خصوصیات ایک علیحدہ مطالعے کی متقاضی ہیں۔

تہواروں کی چہاربیتیں چہار بیت میں انسانی زندگی کے تمام حادثات و واقعات کی عکاسی بھرپور انداز میں کی گئی ہے۔ تہوار ہماری زندگی کے لازمی عناصر ہیں۔ لہٰذا ان عناصر کی ترجمانی بھی چہار بیت میں ملتی ہے۔ اس طرح کی چار بیتیں اپنے اسلوب کے اعتبار سے کلاسیکی شاعری کے قریب ہیں۔ بعض میں برج بھاشا اور بھوج پوری کی آمیزش جان بوجھ کر کی گئی ہے۔ چند ٹکڑے پیش ہیں:

مبارک ہو تمھیں اے شاہِ خوباں عید کا دن ہے
گلے سے آ کے مل جا او مری جاں عید کا دن ہے

میاں خاں دمتلاس

خوشی عید قرباں تم کو میری جاں مبارک ہو
مجھے فضلِ خدا سے وصل کا ساماں مبارک ہو۔ نخبط

چل کھیلیں سجنوا سے مل جل کے سکھی ہولی

تقریبات عہد گذشتہ میں مختلف تقریبات مثلاً شادی، سال گرہ، پیدائش
بسم اللہ خوانی، سفرِ حج پر روانگی، خانۂ کعبہ سے واپسی، نوابوں کی تخت نشینی وغیرہ پر
چہار بیت کی محفلیں منعقد کی جاتی تھیں۔ ان مواقع کی مناسبت سے شعراء چہار بیت
کلام لکھ کر اپنے اکھاڑوں کو دیا کرتے تھے۔ ان میں بیشتر کلام اب نایاب ہے۔ تاہم اکا
دکا نمونے مل جاتے ہیں۔ مثلاً:

آیا بنرا تیری بنیا کو جو بیاہنے کے لیے

اس میں کچھ دیر نہ کر باغ میں جا ری مالن — سہرا نوشے کا مرے گوندھ کے لا ری مالن

سوئیں گے دولہا دولھن دیر نہ کر ری مالن — سیج پھولوں کی چپر کھٹ پہ بچھانے کے لیے

محبوب علی خاں

ذیل کی چہار بیت نواب رضا علی خاں رام پوری نے اپنے صاحب زادے مرتضیٰ علی خاں کی شادی
پر لکھ کر چہار بیت خوانوں کو پڑھنے کے لیے دی تھی۔

چاند سے مکھ پہ سکھی سہرے کی دیکھو بہار

دیکھ کر بیلے کا روپ جھوم رہی ہے بہار

راج کے بیلے کی آؤ آج پھبن دیکھ لو — پھولوں سماتے نہیں سجنی سجن دیکھ لو

ایک ہوئے اس سمے جھوم و گگن دیکھ لو — تاروں بھری رات میں چہلیں کرے ہیں انار

ایک اور چہار بیت دیکھیے جو دستار بندی کی ایک تقریب پر بھورا پٹھان بھوپالی نے اپنے
بیٹے شمو کے نام سے لکھ کر دی تھی۔

مبارک ہو تمھیں اے دوستو دستارِ استادی

کہ استاد اور خلیفہ دونوں کے سر پر بندھوا دی

سنگار اور سراپا اردو چہار بیت میں سراپا اور سنگھار پرانو کھے ڈھنگ سے طبع آزمائی

کی گئی ہے۔ اس قسم کی چہار بیتوں میں ہندوستانی پٹھانوں کے لباس اور زیورات کے بارے میں مفید معلومات ملتی ہے۔ سراپا نگاری تو کتابی شاعری کا بھی محبوب وصف رہا ہے لیکن سنگھار پر جو مواد چہار بیت میں ملتا ہے شاید ہی کسی ادبی صنف میں اس کی مثال مل سکے۔ حالاں کہ اس طرح کے نمونے بہت کم دستیاب ہو سکے ہیں لیکن ان کو دیکھ کر یہ علم ہوتا ہے کہ چہار بیت سازوں نے سراپا نگاری میں خاصی باریک بینی سے کام لیا ہے۔ چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

باغِ نوجوانی پہ ترے یار خزاں آوے گی
رُخ نہ رہے گا ترا گلنار خزاں آوے گی

ٹیپ، کرڑے آرسی ہیکا اور چمپا کلی
بازو بند، نونگے، پتہ، جھمکا، دگدگی

کہتا پرکھ کر ہوں میں تیرا ہوں میں جوہری
گرم رہے گا نہ یہ بازار خزاں آوے گی

استاد آبروؔ کی اس ذو بحرین چہار بیت میں مطلع اور ہر بند کا آخری مصرع ایک بحر میں اور بقیہ مصرعے دوسری بحر میں ہیں۔ مطلعے کے مصرعِ اولی میں 'نو' کا اضافہ پڑھنے والوں نے کیا ہے۔ ۷ بندوں پر مشتمل اس چہار بیت میں ۴۴ زیورات کو نظم کیا گیا ہے جن میں سے بعض کا رواج اب ختم ہو گیا ہے۔ یہاں زیورات کا ذکر توصیفی انداز میں نہیں بلکہ انجامِ حسن کا احساس دلانے کے لیے کیا گیا ہے۔

ذیل کی چہار بیت میں عبدالکریم خاں نے آرائشِ محبوب کا بیان کس خوبصورتی سے کیا ہے:

بے طرح بکھری ہیں دونوں زلفیں گھونگھر والیاں
چاند سے مکھڑے پہ دونوں

بیٹھی ہے بن کر بھری مل کے عطر اور پھلیل
پہنے ہار اور حمیل

پاؤں میں رم جھم کڑے کانوں میں دو بالیاں
چاند سے مکھڑے پہ دونوں

چند نمونے اور ملاحظہ کریں۔

بیلے پہ اوس ڈالی البیلے تیری دھج نے

گلزار میں جو آیا طرفہ چلن دکھایا
گل کو کبھی ہنسایا شبنم کو گہ رُلایا

گلشن میں اپنا سر تھا کچھ سرو نے اٹھایا　　کیا ہی کیا ہے سیدھا تیری نگاہِ کج نے

بیتاب ٹونکی

قوس میں کیا سرخ و سبز زرد عجب رنگ ہے

بال سے باریک کمر پھول سے نازک ہیں گال　　ابروئے خمدار پہ قربان ہوا ہے ہلال

بھولی سی تصویر میں قدرت نے دکھایا کمال　　چاند بھی اس چاند سی صورت کے نہ پاسنگ ہے

نور میاں ٹونک

اس شان سے دیکھا تھا کسی گل کو چمن میں۔ بکھرے ہوئے گیسو۔ ہلتے تھے ہوا سے

سوسن کی زباں بند ہے حیرت سے دہن میں۔ پھیلی ہے وہ خوشبو۔ زلفوں کی لٹا سے

شیدا رام پوری

عشقیہ　مجازی ہو یا حقیقی عشق چہار بیت کا سب سے پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ یہاں گردش روزگار کے گلے بھی ہیں، محبوب کی بے وفائی اور ہرجائی پن ہے اور رقیب روسیاہ پر طعن و تشنیع بھی۔ معشوق سے چھیڑ چھاڑ ہے اور عشق کے صدموں کی فسوں طرازیاں بھی۔ چہار بیت کا عاشق کبھی بتِ ہندی کی محبت میں جوگی اور برہمن بن جاتا ہے اور کبھی محبوبِ حقیقی کی تلاش میں دشت و بیاباں، دیر و کعبہ، مسجد اور خانقاہ وغیرہ میں بھٹکتا پھرتا ہے۔ کبھی وہ محفل نشاط سجاتا ہے اور کبھی نوحہ خوانی میں مصروف نظر آتا ہے۔ غرض وہ تمام عناصر عشقیہ چہار بیت میں موجود ہیں جو جاگیرداری دور کی غزل کی شناخت سمجھے جاتے ہیں۔ اب آپ ایک عاشق کی معیاری خصوصیات ملاحظ فرمائیں:

عاشق زار اسے کہتے ہیں۔ ڈھونڈتا یار کو ہر فن میں رہا

عشق میں لیلیٰ کے مجنوں کو خلل　　وہ گیا گھر سے بیاباں کو نکل

ہستی اپنی کو اس نے نیست کیا　　جیا جب تک ہمیشہ بن میں رہا

عاشقِ زار اسے کہتے ہیں ڈھونڈتا یار کو ہر فن میں رہا

محبوب علی خاں رام پوری

قلب عاشق کی کیفیت عبدالکریم خاں کی زبانی ملاحظہ کیجیے :

قدم نانہ سے آنا تیرا دل سے نہیں بھولتا نہار صنم

نت مرے دل میں تری شکل بسی رہتی ہے اور شوق گیا بھول ہنسی

میں ہوں اے جانِ جاں پروانہ تیرا آ گلے لگ جا پری وار صنم

حسن و عشق کے معاملات اور واردات قلبی کا شاید ہی کوئی گوشہ ہو جو چہار بیت سازوں سے چھوٹا ہو ورنہ اس میدان میں چہار بیت لکھنے والوں نے کیا کیا جادو نہ جگائے ہیں۔

ذیل میں چند ٹیپ کے مصرعے ملاحظہ ہوں :

- تجھ من ہرن کے کارن بیر نیا بھئی رے — عبدالکریم خاں
- ہر گھڑی ہر لحظہ یار سینے سے ہم رہے، دل پہ نہ کچھ غم رہے — محبوب علی خاں
- جام محبت کا تو اک بار پلا میرے تئیں ساقیا — ″
- جب سے جدا ہوا ہے تو مجھ عاشق بے جاں سے، اشکوں سے جاری نم ہے — عباس
- صبح ہوتی ہے مری آج تم گھر آئے ہو؟ — منوّر رام پوری
- طعنے دیتا ہے بت بے پیر اٹھتے بیٹھتے — مرشد رام پوری
- وہ نوجواں ہیں اس لیے رخ پر نقاب ہے — حافظ ″
- تو کر نظر مجھ عاشق پہ مدرسے والے صنم — نجّن ″
- شب وصل ضد میں بسر ہو نہ جائے — شاہد ″
- یار کے گلشن میں دیکھا چاندنی پر پھول تھے — غلام علی ″
- افسوس مرے دل نے مری ایک نہ مانی، ہوا کیسا پشیمان — ″
- جس پہ مٹتا ہے زمانہ وہ ادا کون سی ہے — اختر رام پوری
- کیوں حسن دو روزہ پہ تم اترائے ہوئے ہو — سردار ″
- ہائے ظالم نے دم مرگ مچلنے نہ دیا — شاہد ″
- اک ہاتھ میں خنجر ہے اک ہاتھ میں نشانہ ہے — نظر افغانی
- دل میں اک ہوک سی اٹھتی ہے کبھی شام کے بعد — سلیم خاور

۔ سچ کہو تم نے میاں چیر ارنگا کاہے کو	شمشیر جنگ ٹونکی
۔ جوگی کا برن ہم نے لیا یار کی خاطر	اسد ٹونکی
۔ الجھا ہوں بلاؤں میں زلفیں تری سلجھا کے	شفیق ٹونکی
۔ جل جائیں گے ہم سے بھی مگر ہم نہ ملیں گے	جوہر ،،
۔ تمھاری نرگسی آنکھوں کو تر دیکھا نہیں جاتا	بزمی ،،
۔ بے طرح بیمار ہوئے عشق نے لکھدیڑا رے۔ ہائے رے مجید عاشق لاچار کو حیراں ،،	
۔ نہ میرے پاس آتے ہو نہ مجھ پہ مہربانی ہے	شعری بھوپالی
۔ صورت کبھی اپنی ہمیں دکھلا گئے ہوتے	کمتر بھوپالی
۔ شام سے سوئے ہو ہونے کو سحر ہے جاگو	ہاتف بھوپالی
۔ تورے وصل کا صنم ہے ارمان مورے من میں	ہاشم جاوردی
۔ تو جہاں ہوگا وہیں یاروں کا ڈیرا ہوگا جتنا گہرا ہوگا۔	نعیم بھوپالی
۔ یہ دن سن میں مہندی لگانے کے قابل	عکس رام پوری
۔ نہ فریادی نہیں کیوں کر گریباں آستیں دامن	میاں خاں ،،
۔ بزم اغیار میں تنہا تو مری جان نہ جا	قیصر ،،

تقاضہ سنجی اور جو یات

چہار بیت میں حسن و عشق کے بعد جو عنصر نمایاں نظر آتا ہے وہ تقاضہ سنجی (CHA-LLENGING WAY OF EXPRESSION) ہے۔ روایت چونکہ زیادہ تر افغانی النسل عوام کے ذریعے رائج ہوئی ہے لہٰذا ان کی نسلی خصوصیات چہار بیت میں واضح طور پہ پائی جاتی ہیں۔ ان خصوصیات میں جنگجویانہ مزاج کو اولیت حاصل ہے۔ اس صفت نے چہار بیت کو ایک خاص رزمیہ انداز عطا کیا ہے۔ جب سپاہی پیشہ پٹھانوں نے اپنی توجہ میدانِ جنگ سے چہار بیت کی طرف منتقل کی تو چہار بیت کے اسٹیج ہی میدانِ جنگ بن گئے۔ مقابلوں کے دوران چہار بیت اکھاڑے ایک دوسرے کو شکست دینے اور

انھیں نیچا دکھانے کی کوشش میں لگے رہتے۔ حریف اکھاڑوں سے وابستہ افراد کے شخصی و قبیلوی نقائص تلاش کیے جاتے اور مقابلوں میں انھیں نشانہ بنایا جاتا۔ حریف اکھاڑا ترکی بہ ترکی جواب دیتا۔ اپنی شجاعت و مردانگی کا اظہار اور اپنے نسب پر فخر کرتے ہوئے مخالف کو للکارتا ۔ اس طرح جو چہاربیتیں وجود میں آئیں ان میں رجزیہ اور ہجویہ رنگ کے ساتھ ساتھ تقاضہ سنجی کا انداز بھی پایا جاتا ہے۔ مثلاً :

رجزیہ ۔

میں بھارت کا سپاہی ہوں میں اک طوفانِ محشر ہوں
میں جھکتا ہوں کماں بن کر میں تن جاؤں تو خنجر ہوں

فائز جے پوری

تقاضہ سنجی ۔

پتھر نہ ہمیں ماریں شیشے کے بدن والے
مرنے سے نہیں ڈرتے ہم دار و رسن والے

جوہر ٹونکی

"

تیغ و تبر لیے کوئی آئے تو غم نہیں
میداں سے مرد کے کبھی ہٹتے قدم نہیں

ناوک بھوپالی

"

ذرا ہو تو لو آپ گانے کے قابل
سر بزم تنبل بجانے کے قابل

طاہر بھوپالی

دورانِ مقابلہ کبھی کبھی بات اخلاق و ادب سے تجاوز کر جاتی تو پھر دونوں طرف سے دشنام طرازی اور فواحشات کا تبادلہ ہونے لگتا۔ اس قسم کی چہاربیت کو رام پور میں "جھوٹ" اور ٹونک و بھوپال میں "رقیب خانی" و "غماز خانی" کہتے ہیں۔ آخر الذکر میں فحش نگاری زیادہ ہوتی ہے۔ رقیب خانی یا جھوٹ کے چند نمونے دیکھیے :

ہمارے پاس کیوں آنا ہے استادی جتانے کو
ہمیں سچ سچ بتا دے دل میں کیا ہے جوتے کھانے کو

مغّن رام پوری

آتا ہے میرے سامنے مونچھیں مروڑ کر
اک روز پھینک دوں گا تری ٹانگ توڑ کر
مَنّن رامپوری

چار غزلوں کے سوا کچھ نہ تجھے یاد ہوا
سامنے آ کے مرے آج تو استاد ہوا
رضا انصاری

اس تیری مٹک چال سے سب ٹونک پریشان ہے
کٹ کھنا خچر ہے تو
سیّد علی

سیکھی کہاں جانے جاں طرزِ ستم گاری
جیل کو جب جاؤ گے چکی سے گھبراؤ گے　　جورو کہاں بچے کہاں ہووے گی لٹھ ماری
غلام نبی خاں ماضیؔ

فواحشات کی شمولیت کے سبب غمازخانی کو بیاضوں میں تحریر کیا گیا اور نہ ہی کوئی شخص زبانی بتانے کو تیار ہوا لہٰذا خالص غمازی کا کوئی نمونہ یہاں پیش نہیں کیا جا رہا ہے۔ دراصل غمازخانی ہجو ہی کی ایک قسم ہے جس میں مخالف کو انتہائی فحش گالیاں دی جاتی ہیں۔ غمازخانی سے کچھ کم درجے کی ہجویں ذیل میں دی جاتی ہیں یہ رقیب خانی یا چھوٹے کے زمرے میں آتی ہیں۔
ذیل کی چہار بیت منشی بھوپالی نے اپنے ایک حریف کی ہجو میں لکھی تھی جو کہ ذات کا بھشتی تھا۔ ان کا ایک اور حریف سبزی فروش تھا۔ دونوں کی ہجووں کے نمونے ملاحظہ کریں:

گھر گھر پہ مشک ڈول لیے پھرتے ہیں مارے　　یہ بھشتی بچارے
بھشتی نے جو بھٹیارے کو اک روز پٹایا　　گھر اپنے بلایا
نقدی کا تو لالچ تھا سرِ شام وہ آیا　　کھانا وہیں کھایا
بستر پہ بڑی چاہ سے پاس اپنے سُلایا　　مزا خوب اٹھایا
بھٹیارا تھا ہشیار دیے خوب جھپارتے　　یہ بھشتی بچارے

چار بیتوں میں تو کاٹا چھٹنی ہوتی ہے
نظم کے باغ میں اک جنگ کھٹنی ہوتی ہے
محو حیرت ہوا میں دیکھ کے یہ جوش و خروش — کتنا گستاخ ہوا دیکھیے وہ سبزی فروش
جی میں تھا فرق پہ جا کر میں گزاروں پاپوش — اور کہوں اس طرح خاطر شکنی ہوتی ہے

اظہارِ شجاعت۔

اب کے نزی محفل میں اس آن سے آنا ہے
چھا جانا ہے محفل پہ یا جان سے جانا ہے
مانا کہ قبیلے میں یہ بات نہیں جائز — بد نامی کے خطرے سے کب تک ہو کوئی عاجز
یہ خفیہ ملاقاتیں نبھنے کی نہیں ہرگز — اے دل انھیں اب جا کر اعلان سے لانا ہے

مناظر فطرت مناظر فطرت کی عکاسی بھی چہار بیتوں میں کہیں کہیں دکھائی دیتی ہے۔ یہ عکاسی برساتیوں میں بھی تھوڑی بہت ملتی ہے لیکن بعض چہار بیتوں میں صرف مناظر فطرت ہی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ذیل میں ایک چہار بیت ملاحظہ کیجیے جس میں چمن کی منظر کشی کرتے ہوئے پچاس سے زیادہ پھولوں کے نام نظم کیے گئے ہیں۔

کیا ہی چمن ہے کھلا۔ دل میں یہ آتا ہے یار۔ کیجیے اب سیر چل

چاروں طرف ابر ہے اور ہے آب رواں۔ خوش ہے دلِ دوستاں
گل ہیں تجمل میں اور بلبل خوش داستاں۔ ہے یہ محبت بیاں
خواب سے نرگس کھڑی دیکھے ہے آنکھیں اٹھا۔ کیا ہی چمن ہے کھلا
کہتی ہے قمری کہ سرو ہو جیو بوس و کنار۔ دل میں یہ آتا ہے یار
لالہ و بیلا کنیر خوب کھڑی ہیں سنبھل۔ کیجیے اب سیر چل

محبوب علی خاں

متفرق چہار بیتی بعض چہار بیتیوں میں تفریحی مشاغل کی تعلیم کا مقصد پیش نظر رکھا گیا ہے۔ مثلاً "چہار بیت کی چہار بیت" میں چار بیت پیش کرنے کے آداب بتائے گئے ہیں۔ مرغوں کی چار بیت میں مرغوں کی نسلوں اور ان کی خصوصیات کا ذکر کیا گیا ہے۔ اسی طرح مچھلی کے شکار کی چہار بیت میں شکار کے اصول بیان کیے گئے ہیں۔ چند نمونے ملاحظہ کیجیے:

چہار بیت برائے تعلیم چہار بیت:۔ از عبدالرحمٰن خاں منشی بھوپالی

چار بیت اصل میں مشکل ہے کوئی رسیل نہیں
کیوں کہ چہ بیت بڑا فن ہے کوئی کھیل نہیں

چار مصرعے ہوں ہم ربط ہوا ان چاروں میں	باہمی طرز و مزاج ہوتی رہے یاروں میں
یار نغمہ کہے اور دھوم ہو اغیاروں میں	اس قرینے کی ہو چہ بیت دھکا پیل نہیں

مچھلی کے شکار کی چار بیت:۔ از۔ نذیر بھوپالی

دیتا ہے تر نہ خبر گٹی، بلے، ڈور کی
سارا چلی مار گھاؤ پر ہے جگہ غور کی

رات باسی چارہ ہو چلنے کا بھی ہو شمار	راہ میں ٹونکے نہ کوئی پہنچے سمندر کنار
پڑھ کے بسم اللہ شریف بنسی پھینکے بیچ دھار	کھیل ضرور ہووے گا ہے شکار بھور کی

مختصر یہ کہ چہار بیت کے کینوس پر بے شمار موضوعات بکھرے پڑے ہیں جن سے چہار بیت سازوں کی ذہانت اور جدت طبع کا قائل ہونا پڑتا ہے۔

حواشی

۱۔ بحوالہ ہمدانی، رضا، ۱۹۷۸ء، "چار بیتہ" اسلام آباد، پاکستان، ص ۱۲۵

۲۔ ایضاً ایضاً ص ۲۶۵

۳۔ بحوالہ ڈارمسٹر، جیمز، ۱۸۸۸ء، "شاں پوپولیر دیس افغاں" پیرس، ص ۹۶/۳۳ ایضاً CXCVII

۴۔ ایضاً ص ۴

۵۔ ہمدانی، رضا، ۱۹۸۱ء، "رزمیہ داستانیں" اسلام آباد، پاکستان، ص ۱۶۹

۶۔ بحوالہ ہمدانی، ایضاً۔ ص ۲۹۲

۷۔ بحوالہ ڈارمسٹر، جیمز، ۱۸۸۸ء، "شاں پوپولیر دیس افغاں، پیرس، ص ۱۶

۸۔ ایضاً ص ۱۲

۹۔ ھمدانی، رضا، ۱۹۸۱ء، "رزمیہ داستانیں" اسلام آباد، ص ۱۹۵

۱۰۔ بحوالہ ڈارمسٹر، جیمز، ۱۸۸۸ء "شاں پوپولیر دیس افغاں" پیرس، ص ۲۵-۲۶

۱۱۔ ایضاً ص ۲۰

۱۲۔ سہل = سہل

۱۳۔ بروزن ڈور

چھٹا باب

چہار بیت کا سماجیاتی و لسانی مطالعہ

گانے والے اور شاعر

نسل

اردو چہار بیت کا فروغ اُن افغانی قبائل کے ذریعے ہوا ہے جو نواب فیض اللہ خاں کے زمانے (۱۷۷۴ء - ۱۷۹۴ء) میں ترکِ وطن کر کے ریاستِ رام پور میں آباد ہو گئے تھے۔ ان میں بیشتر افغانستان کے مشرقی سلسلۂ کوہ "روہ" سے تعلق رکھتے تھے۔ بنیادی طور پر یہ سب پختون تھے لیکن بعض ایسے بھی تھے جن کے آباؤ اجداد کسی زمانے میں بغرض معاش ہندوستان سے پشاور اور دریائے اٹک کے آس پاس جا کر آباد ہو گئے تھے اور جن کو جیمز ڈارمسٹٹر نے "ہندی افغان" کے نام سے موسوم کیا ہے۔ [۱] ان ہندی افغانوں کی غالب تعداد ملاحوں، پارچہ بافوں، پارچہ شوؤں، روغن گروں، میراثیوں، ڈوموں اور بھٹیاروں پر مشتمل تھی۔ لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کی یہ شناخت گم ہوتی گئی اور وہ صرف "افغان" کی حیثیت سے پہچانے جانے لگے۔ افغانستان میں چہار بیت کی روایت سے یہی لوگ باقاعدہ طور پر وابستہ تھے۔ [۲] البتہ ذاتی محفلوں میں پختون لوگ بھی چہار بیت گا گا کر دل بہلاتے تھے۔

رام پور میں چہار بیت کی شروعات کیسے ہوئی اور کس نے کی اس بارے میں کوئی مستند اطلاع اب تک فراہم نہیں ہو سکی ہے۔ عبدالکریم خاں کو سارے چہار بیت خواں اس روایت کا موجد قرار دیتے ہیں لیکن یہ بات سوچنے کی ہے کہ کہیں بھی ایک عوامی روایتِ موسیقی پہلے سے موجود نہ ہو اور ایک شخص اچانک کسی بیرونی ملک سے آکر لوگوں کو شاگرد بناتا ہے، انھیں تربیت دیتا،

اور چہار بیت رائج ہو جاتی ہے۔ جب کہ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ عبدالکریم خاں کو بعض لوگوں نے اسی مقصد کے تحت بلایا تھا یعنی رام پور میں پہلے سے چہار بیت گائی جاتی تھی جو کہ غالباً غیر منظم شکل میں تھی اور اس سے جہاں پختون لوگ وابستہ تھے وہاں مذکورہ بالا ہندی افغانوں کی اولاد بھی اس سے ضرور تعلق رکھتی ہوگی۔ بہر حال، افغانستان میں چہار بیت سراؤں کی سماجی حیثیت جو بھی رہی ہو، رام پور اور بعدہٗ دیگر مراکز میں اس روایت کو فروغ دینے والوں میں غالب تعداد افاغنہ یوسف زئی، کمال زئی، اکُ زئی، خٹک، بڑیچ، باجوڑ، آفریدی، اباخیل، بادخیل، نعمان خیل، خدوخیل، غلزئی، میران زئی، بامیان، تنول، خیبری، مہمندی، ہزاروی، دربندی، صادروال، بنیروال، جلال آبادی، غوری، غزنوی، قندہاری، کابلی، ابدالی، شیروانی، لودی، سوری، گوجرہ وغیرہ کی تھی۔ جب چہار بیت کی مقبولیت بہت زیادہ بڑھی اور وہ رام پور سے مراد آباد، امروہہ، چھپراؤں، چاند پور، ٹونک اور بھوپال وغیرہ میں پہنچی تو بعض ہندوستانی نسلوں نے بھی اس شوق کو اختیار کیا۔ مثلاً رضا انصاری، چھمن انصاری، نظام الدین انصاری وغیرہ (رام پور)۔ بھوپال میں بھشتی اور باغبان وغیرہ۔ بعض عربی النسل لوگ بھی چہار بیت سے منسلک رہے ہیں مثلاً شیخ بدیع الدین عرف بڈا استاد، سید قصور علی میاں (رام پور)، سید نور میاں، سید احمد حسن، سید علی سید سعید احمد اسد (ٹونک)، سید رمضان علی، صنوبر علی (بھوپال)، ہاشم علی، منظہر علی (جاورہ) وغیرہ۔ اس سب کے باوجود چہار بیت کی پوری روایت پر پٹھانوں کے اثرات حاوی رہے ہیں۔ غیر پختونوں نے اپنی کوئی انفرادی پہچان اس پر نہیں چھوڑی۔

اقتصادی حالت، پیشے، تعلیم وغیرہ

چہار بیت کے فن کار زیادہ تر نچلے متوسط اور نچلے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں جن کی ماہانہ آمدنی آج بھی پانسو سے دو ہزار روپے تک ہے۔ البتہ پانچ فی صد افراد ایسے بھی ہوں گے جو تین چار ہزار روپے ماہانہ تک کما لیتے ہیں۔ ان لوگوں میں پیشے کے لحاظ سے برتری اور کمتری کا احساس پایا جاتا ہے۔ چہار بیت کا قدیم و متوسط دور کا سماج عام طور پر سپہ گروں، کاشت کاروں،

کاریگروں، چھوٹے تاجروں، صنعت گروں اور مزدوروں پہ مشتمل تھا۔ مثال کے طور پہ غلام علی خاں، اور کرامت خاں پولیس میں ملازم تھے۔ میاں خاں کی کھنڈسار تھی۔ بڈا اُستاد لاٹھیاں بیچتے تھے۔ چھمن نورباف کپڑا بنتے تھے۔ گل باز خاں گل، کریم اللہ خاں نہنگ، مسکین ٹونکی، مار تول خاں اور پستول خاں وغیرہ فوج میں ملازم تھے۔ چندا خاں کی بسکٹوں کی دکان تھی اسی طرح بعض چار بیتیے ملوں میں مستری تھے۔ بعض پھل اور سبزی بیچا کرتے تھے۔ بیشتر بری عادتوں میں مبتلا تھے جس کی عکاسی ان کی چہار بیتوں میں ملتی ہے۔ لہذا مہذب سماج ان کو حقارت سے دیکھتا تھا اور ان کے جلسوں میں شرکت کرنے کو گناہ کبیرہ تصور کرتا تھا۔ یہ اخلاقی پستی متوسطین میں زیادہ تھی لیکن موجودہ دور کے چار بیتیوں میں اس طرح کے خصائل بہت کم پائے جاتے ہیں البتہ سٹہ بازی، قمار بازی اور ہم جنسی کے شوقین آج کے چہار بیت سماج میں بھی کسی حد تک موجود ہیں۔ اب چہار بیت کے پہلے جیسے مقابلے نہیں ہوتے اس لیے سر پھٹول کی نوبت بھی نہیں آتی۔ موجودہ دور کے چہار بیت سرا پہلے جیسی تنگدستی کے شکار نہیں ہیں اور ان کا معیار زندگی بتدریج اوپر اُٹھ رہا ہے۔ چہار بیت کے اہم مراکز کا سروے کرنے کے بعد یہ نتیجہ برآمد ہوا ہے کہ اب چہار بیت خوانوں میں اپنی تعلیمی و اقتصادی حالت کے سدھارنے کا رجحان پیدا ہو چلا ہے۔ لہذا بیشتر لوگ مزدوری کی بجائے ہنرمندی، تجارت، صنعت اور ملازمت کو ذریعہ معاش بنانا پسند کرتے ہیں۔

آج کے چہار بیت سماج میں تقریباً بیس فی صد لوگ مزدوری، دس فی صد سرکاری ملازمت، بیس فی صد تجارت، تیس فی صد صنعتی کاریگری، پندرہ فی صد کار چوب اور بیڑی سازی، اور پانچ فی صد چھوٹی اور گھریلو صنعتوں کے ذریعے اپنی روزی حاصل کر رہے ہیں مثلاً امین خاں (خلیفہ و استاد اکھاڑا غلام علی خاں) پی ڈبلو ڈی میں ٹھیکہ داری کرتے ہیں اور سماج میں باعزت مقام رکھتے ہیں۔ محمد احمد خاں (خلیفہ اکھاڑا قمر استاد) چائے کا ہوٹل چلا کر باعزت زندگی گزار رہے ہیں۔ صغیر خاں (اکھاڑا صبر استاد) قابل کاشت زمین کے مالک ہیں اور خوش حال اور عزت کی زندگی گزار رہے ہیں۔ استاد عبید خاں

(ٹونک)، بیڑی پتے کی تجارت کرتے ہیں، مصور خاں (ٹونک) چائے کے ہوٹل کے مالک ہیں۔ مولانا احمد حسن سیاں مرحوم آخر عمر میں مچھلیاں بیچتے تھے۔ احمد آباد کے چہار بیت سراؤں میں بعض درزی کا کام کرتے ہیں، کچھ لوگوں نے چائے کے ہوٹل کھول رکھے ہیں اور بعض فرنیچر کی تجارت کرتے ہیں۔ مثلاً عبدالحکیم ٹیلر ماسٹر ہیں۔ رئیس انجم کا دلی گیٹ پر چائے کا ہوٹل ہے اور رشید خاں کا اسٹیل فرنیچر ورکس کے نام سے ایک شو روم ہے۔ بھوپال میں چہار بیت خواں حضرات مختلف تجارتوں اور ملازمتوں کے ذریعے اپنی روزی روٹی چلا رہے ہیں۔ مثلاً رمضانی کی بیرگیٹ پر کپڑے کی دکان ہے۔ قمر خاں ایک کارخانے میں ملازم ہیں اور عبدالحمید خاں کی چوڑیوں کی دوکان ہے۔ یہ لوگ اپنے اپنے اکھاڑوں کے استاد یا خلیفہ ہیں۔ ہمنواؤں یا شاگردوں کے ذرائع معاش بھی لگ بھگ وہی ہیں جو ان کے اساتذہ کے ہیں۔ یعنی مقامی طور پر، ناخواندہ، نیم خواندہ یا مڈل اور ہائر سیکنڈری سطح تک تعلیم یافتہ افراد کے لیے جو مواقع فراہم ہو سکتے ہیں، ان کو وہ حاصل کرتے ہیں۔

تمام چہار بیت خواں محض شوقیہ اپنی پارٹیوں سے وابستہ ہیں۔ اس کام کا وہ کوئی معاوضہ طلب نہیں کرتے۔ جیسا کہ منجو خاں مرحوم نے بتایا:

"ہم سب لوگ شوقیہ اس کام کو کرتے ہیں۔ کسی سے کچھ طلب نی (نہیں) کرتے۔ حالاں کہ دن بھر کا کام حرج ہوتا ہے کیوں کہ رات بھر چار بیت کہیں گے تو دن میں کام کرنی سکتے۔ اب یہ اور بات ہے کہ باہر جانا ہوا تو کرایہ لے لیا یا خوش ہو کر کسی نے نوٹوں کا ہار گلے میں ڈال دیا یا شیلڈ وغیرہ دے دی۔ مگر طلب کچھ نی کرتے۔ ہاں ریڈیو یا ٹی وی وغیرہ سے چیک ملے گا تو وہ تو لیا ہی جائے گا۔"[۶۹]

اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ چار بیت خواں حضرات باری باری سے اپنے گھروں پر چار بیت کی محفلیں منعقد کرتے ہیں اور تمام حاضرین کو چائے، پان، ہار، گجرے پیش کرتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر کئی مقامی پارٹیاں مدعو کی جاتی ہیں اور سب کو کلام سنانے کا موقع دیا جاتا ہے۔

مرحوم احمد حسن سیاں نے راقم الحروف کو ایک گفتگو کے دوران بتایا:

"اب یہ پٹھانی راگ ہے۔ وہاں گایا جاتا تھا پلٹن میں... یہ چائے وائے کا سسٹم نہیں تھا

اُس وقت سے یہ شوق چلا آ رہا ہے۔ اب کچھ کم اس لیے ہو گیا ہے کہ۔۔ طریقہ ہے کہ
میں نے آپ کو دعوت دی تو آپ کو بھی چاہیے کہ مجھے دعوت دیں۔ یہ تھوڑی کہ کھا کر بیٹھ
گئے۔ ارے بھئی ایک دفعہ میں بلاؤں ایک دفعہ تم بلاؤ۔ اب نی بلا رہا اوں دو چار سال سے
اجی میاں گھر والے یہ کہتے ہیں کہ تمھارے پاس یاں پر اُٹھنے کو خوب پیسے آ جاتے ہیں۔ ابھی ہم
مانگیں تو نی دو۔ پہلے یہ ہوتا تھا کہ میں پوری پبلک کو ہار پان اور چائے پلایا کرتا تھا۔ پوری
پبلک کو ہار پہنانا، پان کھلانا اور چائے پلانا۔ خود ہی سنانا۔ اب یہ کتنا بے وقوفی پن ہے"

بیشتر حضرات کے نزدیک چہار بیت ایک ذریعۂ تفریح ہے لیکن بعض سنجیدہ اور دین دار لوگ اس کی افادیت کے بھی قائل ہیں۔ رام پور کے عیغر خاں کا قول ہے کہ چہار بیت کے ذریعے ہم عوام میں اخلاقِ حسنہ پیدا کرنا چاہتے ہیں جب کہ بعض حضرات اس روایت کے ذریعے اردو زبان و ادب کا فروغ چاہتے ہیں۔

تعلیم :

چہار بیت خوانی کا شوق رکھنے والے عام طور پر ناخواندہ ہیں لیکن وقت کے ساتھ ساتھ تعلیم کی طرف بھی توجہ دی جانے لگی ہے۔ قدما و متوسطین میں بعض لوگ گھریلو تعلیم حاصل کر لیتے تھے مثلاً قرآن یا دو چار اردو اور فارسی کی کتابیں پڑھ لینا وغیرہ۔ رام پور کے بعض قدما و متوسطین مدرسۂ عالیہ کی ابتدائی جماعتیں پاس کیے ہوئے تھے۔ مثلاً غلام علی خاں، میاں خاں، صاحب زادہ عاجز میاں رنگیں لباس، عکس رام پوری، مفلس، قمر استاد، حافظ ننھے، عنایت حسین۔ ٹونک کے حافظ عبداللہ حیراں، عبدالحمید خنجر، شمشیر جنگ، سید علی، جوہر، کیف وغیرہ چہار بیت گو اور چہار بیت خواں تعلیم یافتہ تھے۔ اسی طرح بھوپال کے عبدالرحمٰن خاں منشی، سید رمضان علی، کمتر بھوپالی، ہاتف وغیرہ بھی پڑھے لکھے تھے۔ ان میں وہ نام شامل نہیں ہیں جو بنیادی طور پر غزل کے شاعر تھے لیکن فرمائش پر کبھی کبھی چہار بیت بھی لکھ دیا کرتے تھے۔ ان میں بعض کا نام کسی مخصوص اکھاڑے سے منسلک تھا اور ان کی چار بیت صرف وہی اکھاڑا پڑھ سکتا تھا۔ مثلاً صبر استاد جو تسلیم لکھنوی کے شاگرد تھے،

نے ایک اکھاڑا اپنے نام سے تشکیل دیا تھا جسے وہ چہار بیتیں لکھ کر دیا کرتے تھے۔ ذوقی
رام پوری منجو خاں کے اکھاڑے کو، جس کا نام اکھاڑا ذوقی میاں رکھا گیا تھا، کو کلام دیتے تھے۔
اسی طرح قمر استاد بھی صرف مصنف تھے۔ اُن کے نام سے بھی اکھاڑا ہے۔ البتہ قمر استاد اپنے
اکھاڑے کے ساتھ بیٹھتے ضرور تھے۔ ذوقی میاں اور صبر استاد علاقائی سطح پر اساتذۂ
سخن میں شمار ہوتے تھے۔ یہ حضرات اعلیٰ تعلیم یافتہ تھے۔ اور یوں تو شاد عارفی، محشر عنایتی
جلیل نعمانی جیسے اساتذہ نے بھی چہار بیتیں کہی ہیں لیکن بہت کم۔

ٹونک میں پڑھے لکھے چہار بیت سراؤں کی تعداد نسبتاً زیادہ رہی ہے لیکن یہاں بھی زیادہ
تر گھریلو تعلیم کا رواج تھا جس میں مذہب کو اولیت حاصل تھی۔ البتہ رام پور کے مقابلے میں رؤسا
اور دیگر تعلیم یافتہ ادبی شاعر زیادہ تعداد میں چہار بیت سے وابستہ رہے جیسے صاحب زادہ
شمشیر جنگ، مولانا اصغر علی آبرو، مولانا خفی، مولانا نجف علی خاں، حکیم سید سعید احمد اسعد، بسمل
سعیدی، عبدالوحید جوہر، مصطفیٰ خاں جوہر، صائب، البصر وغیرہ۔ بھوپال میں زکی وارثی اور شعری
بھوپالی اس زمرے میں آتے ہیں۔ یہ حضرات غزل کے شاعر تھے اور چہار بیت مقامی اکھاڑوں کی
فرمائش پر کہہ دیا کرتے تھے۔

موجودہ دور میں جو لوگ چہار بیت سرائی کا شوق رکھتے ہیں ان میں پچاس فی صد ایسے ہیں
جو صرف حروف شناس ہیں۔ پچیس فی صد کی تعلیم قرآن اور اردو تک محدود ہے۔ پانچ فی صد لوگ
مڈل اور ہائی اسکول پاس ہیں۔ اِکا دُکا لوگ انٹرمیڈیٹ تک پڑھے لکھے ہیں اور باقی ناخواندہ
ہیں۔ اپنی اس تعلیم کی بنیاد پر بعض چہار بیت خواں کلام بھی موزوں کر لیتے ہیں۔ چوں کہ بیش تر
اساتذہ کا کلام انھیں کافی تعداد میں ازبر ہوتا ہے جسے بار بار جلسوں میں پیش کرنا ہوتا ہے۔
لہٰذا ان کے ذخیرۂ الفاظ میں ادبی لفظیات کا اضافہ ہوتا رہتا ہے اس لیے کلام موزوں کر لینا
ان کے لیے مشکل نہیں ہوتا بشرطیکہ طبیعت موزوں ہو ورنہ ان کے یہاں عروضی اسقام بہت
زیادہ ہوتے ہیں۔ ان کی کہی ہوئی چہار بیتوں میں مقامی لہجے کی آمیزش زیادہ ہوتی ہے۔

سابق کی طرح آج بھی بعض ادبی شاعر چہار بیت کے اکھاڑوں کو شوقیہ یا عند الفرمائش کلام
کہہ دیتے ہیں۔ ان کی تعلیمی قابلیت کا مطالعہ زیادہ اہمیت نہیں رکھتا کیوں کہ یہ حضرات چہار بیت

سماج میں باہر سے شامل ہیں۔ البتہ ایک دو شاعر ان میں بھی ایسے ہیں جو ہمہ وقت تسلسل کے ساتھ اس روایت سے وابستہ ہیں اور دیگر اصناف پر بہت کم توجہ دے پا رہے ہیں۔ مثلاً نظر افغانی اور سلیم خاور وغیرہ۔ ان میں اول الذکر منن خاں ثانی کے ساتھ ہم نوا کی حیثیت سے احمد آباد میں اکھاڑے میں بھی شامل رہے ہیں جب کہ آخر الذکر پڑھتے تو نہیں البتہ گاہے گاہے پڑھنے والوں کے ساتھ پروگرام میں چلے جاتے ہیں۔ موصوف کی چہار بیتوں کا ایک مجموعہ "صداؤں کا سفر" منظر عام پر آنے والا ہے۔ چار بیت سراؤں کا طبقہ اپنی کم علمی کے باعث ہی چار بیت میں وہ دیسی خصوصیات پیدا کر سکا ہے جنھوں نے اس کی سماجیاتی اہمیت کو بڑھا دیا ہے ورنہ تعلیم یافتہ اور ماہر فن شعراء کے یہاں تو یکسانیت زیادہ ہے۔

زبان

چہار بیت گانے والوں کی زبان کا مطالعہ کرنے پر خوشی ہوتی ہے کہ یہ حضرات صاف اردو بولتے ہیں جس میں بعض اوقات ہم سایہ زبانوں اور بولیوں کے الفاظ شامل ہو جاتے ہیں۔ یوں تو سارے روہیل کھنڈ کی اردو کو ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے کتابی اردو کے سب سے زیادہ قریب بتایا ہے لیکن رام پور کے چار بیت خواں صرف اپنے شہر کی زبان کو معیاری اردو مانتے ہیں۔ دراصل یہ پختون نسل کا خاصہ ہے کہ وہ ق، خ، غ، ف، ز کی ادائیگی صحیح مخرج سے کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ الفاظ کا تلفظ بھی ٹھیک کرتے ہیں البتہ بعض الفاظ کا تلفظ غیر معیاری ہو جاتا ہے۔ اس فرق کو ذیل کے جدول میں ملاحظہ کیجیے:

مقامی تلفظ	معیاری تلفظ
کے ریا اوں	کہہ رہا ہوں
بھارے	باہر
بیڈا	بیٹھ جا

بجائے	بھائی	فاتئیں	فاتحہ
خماخائیں	خواہ مخواہ	جارَو	جارہے ہو
کِہنو/کیم	کیوں	وَخت	وقت

بعض لوگ ج کو ز میں بدل کر جلدی کو زلدی کہتے ہیں۔ چہار بیت کے تقریباً تمام مراکز میں امالا کیا جاتا ہے یعنی اگر لفظ کے بعد حرفِ جر (نے، میں، کو، پر، سے وغیرہ) ہو تو اس کے آخر کا الف یا ہائے مختفی ہٹا کر یائے مجہول لگا دیتے ہیں۔ اس اصول سے سرِ مو انحراف نہیں کیا جاتا حتیٰ کہ یہ طریقہ ناموں کے ساتھ بھی برتا جاتا ہے مثلاً:

مدینے سے	=	مدینہ سے	مکّے کو	=	مکّہ کو
کلوے نے	=	کلوا نے	بھیّے کو	=	بھیّا کو
بھورے نے	=	بھورا نے	پٹنے کو	=	پٹنہ کو

کسی کو مخاطب کرتے یا صدا دیتے وقت بھی امالا کیا جاتا ہے۔ مثلاً:

او بھورے	=	او بھورا	فقیرے !	=	فقیرا !
بشیرے !	=	بشیرا !	بیٹے !	=	بیٹا !

چار بیت خواں بعض محاورے بھی معیاری اردو کے خلاف بولتے ہیں مثلاً:

عاری آگیا = عاری ہوگیا

لفظ کے آخر یا درمیان میں 'ح' یا 'ہ' کو مصوتے سے بدل دیتے ہیں؛ جیسے:

سَیتے/سیتے	=	سہتے	سوراب	=	سہراب
ماموُد	=	محمود	ایمد	=	احمد
رِیا	=	رہا	رَو	=	رہو
کَینا/کینا	=	کہنا	بیلا	=	بہلا
فتّے	=	فتح	فیم	=	فہم

اکثر 'ک' کو 'ق'، 'ق' اور 'ک' کو 'خ'، اور 'گ' کو 'غ' سے بدل دیتے ہیں:

کبوتر	=	قبوتر	خُنکی	=	خُنخی

بِٹخ = پٹک | دیغ = دیگ

طباخ = طباق | وُخت = وقت

فراخ = فراق | شِقوہ = شکوہ

کبھی کبھی درمیان کے الف کو فتحہ میں بدل دیتے ہیں؛

ہَرنا = ہارنا | نَراض = ناراض

یَسین = یاسین | شَباش = شاباش

جَگنا = جاگنا | دَلان = دالان

اِدھر اُدھر کی بجائے ایدر ویدر بولتے ہیں۔

'بہن' کا تلفظ 'بھَین/بھیَن' کرتے ہیں۔

واؤ (معصمتہ) اور 'بے' کو ایک دوسرے سے تبدیل کر دیتے ہیں؛

وبال = بوال | وبار = بوا

بعض الفاظ کے شروع میں انفی آواز کا اضافہ کر دیتے ہیں؛

حونصلہ = حوصلہ | جھونٹ = جھوٹ

کونچہ = کوچہ | گھانس = گھاس

اکثر اوقات فعلِ نہی کے بعد یائے مجہول کا اضافہ کر دیتے ہیں؛

مت جائے = مت جا | مت اٹھائے = مت اُٹھا

مت کرے = مت کر | مت توڑے = مت توڑ

مت بھیگے = مت بھیگ | مت نکالے = مت نکال

بعض الفاظ میں 'دال' کو 'تے' سے بدل دیتے ہیں؛

مدت = مدد | مسجت/محبّت = مسجد

دیجئے گا، کیجئے گا وغیرہ کی جگہ دیکھو/دیجیو، کیجو/کیجیو وغیرہ استعمال کرتے ہیں۔

بعض الفاظ میں 'پھ' کو 'ف' سے بدل دیتے ہیں؛

فن پھن | اُفان اُپھان

تخاطب میں 'پیارے' کا تلفظ 'پارے' کرتے ہیں؛

پارے کیتو رو رَو؟ = پیارے کیوں رو رہے ہو؟

زبان کی یہی شکل دوسرے مراکز میں بھی پائی جاتی ہے۔ ٹونک اور بھوپال میں صرف اتنا فرق ہے کہ وہاں ماقبل مفتوح /ی/ اور /و/ (مصوتہ) کو علی الترتیب یائے مجہول اور واو مجہول میں بدل دیتے ہیں؛

رَہیں = مَیں		عِینک = عَینک	
پیَر = پَیر		غُور = غَور	
فَوج = فَوج		طَور = طَور	

چہار بیت کے عوام کی زبان کے یہ خصائص ان کی تخلیق کردہ چہار بیتوں میں بھی نظر آتے جن کا ذکر آگے کیا جائے گا۔

عقائد چہار بیت سے وابستہ تقریباً تمام عوام سنّی مسلمان ہیں۔ البتہ ماضی میں بعض ہندو اور اہلِ تشیع بھی اس میں شامل تھے۔ یہ سنّی مسلمان بے شمار توہمات و خرافات میں مبتلا ہیں۔ ٹونک میں البتہ زیادہ توہم پرستی نہیں پائی جاتی۔ لیکن رام پور میں اس کے مظاہر قدم قدم پر دیکھنے کو ملتے ہیں۔ وہاں قبر پرستی اور پیر پرستی بہت زیادہ بڑھی ہوئی ہے۔ لوگ علمائے دین سے زیادہ صوفیائے کرام، درویشوں اور فقیروں کے معتقد ہیں اور خارقِ عادت باتوں اور کرامات کے سامنے سر جھکانے کو تیار رہتے ہیں۔ علوم دین سے زیادہ باطنی علم کو قدر کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ بدنی امراض میں ادویہ سے زیادہ جھاڑ پھونک، گنڈے اور تعویز میں اعتقاد رکھتے ہیں۔ حال، قال اور سماع کا زور ہے۔ اور ساتھ ہی بھوت، پریت، بدروح، چڑیل وغیرہ کے معتقدات میں بری طرح پھنسے ہوئے ہیں۔ نماز روزے سے زیادہ عرسوں میں شرکت کرنا موجبِ ثواب جانتے ہیں۔ پیغمبروں اور پیر فقیروں کو سیہ و سفید کا مالک اور انھیں حاضر و ناظر جانتے ہیں۔ ان سے منتیں مرادیں مانگتے ہیں۔ ان کے نام کے لنگر اور نیازیں کرتے ہیں۔ شیعوں کی

طرح محرم چہلم مینہدی وغیرہ مناتے ہیں۔ امام جعفر کے کونڈے بھرتے ہیں۔ بڑے پیر صاحب محی الدین شیخ عبدالقادر جیلانیؒ کی ہر ماہ کی گیارہ تاریخ کو فاتحہ دلاتے ہیں اس کے علاوہ ربیع الآخر کے مہینے کو گیارہویں شریف کا مہینہ قرار دے کر پورے ماہ شیخ جیلانی کی فاتحہ دنیاز بڑی دھوم سے کرتے ہیں۔ شب برأت کی اصل حقیقت کو نظرانداز کرکے اسے دیوالی کے نعم البدل کے طور پر مناتے ہیں۔ ہر جمعرات کو مردوں کی فاتحہ دلواتے ہیں۔ ہندوؤں کی طرح مردوں کا تیجا، دسواں، چالیسواں، چھ ماہی اور برسی کرتے ہیں۔ عصر حاضر میں ان توہمات کو ختم کرنے کی مختلف تحریکیں جاری ہیں جن کا تھوڑا بہت اثر ان لوگوں پر بھی مرتب ہوا ہے لیکن صدیوں کے قائم شدہ تصورات یک بیک نہیں بدلے جا سکتے۔ اس کے لیے ایک زمانہ درکار ہے۔

روابط جیساکہ گزشتہ صفحات میں ذکر کیا گیا چہار بیت کے عوام مختلف پیشوں اور ملازمتوں سے وابستہ ہیں جس کے باعث انھیں دیگر ثقافتی گروہوں سے رابطہ رکھنا پڑتا ہے۔ رام پور کے اطراف میں برج تہذیب غالب ہے۔ بہت سے چہار بیت خواں شہر سے باہر اپنی زمینوں میں کام کرتے ہیں اور اس لیے ان کا مضافات کے ہندو کسانوں سے تعلق رہتا ہے۔ بعض لوگ ملازمتوں کی وجہ سے ہندو بھائیوں سے ربط و ضبط رکھتے ہیں۔ بہت سے ایسے ہیں جو مضافات کے مزدوروں کے ساتھ کام کرتے ہیں۔ باغوں کی رکھوالی کے لیے مزدور لانے یا سبزی، غلہ وغیرہ (تجارت کے لیے) خریدنے کے لیے انھیں اطراف کے دیہات میں جانا پڑتا ہے اور وہاں کے ہندو مسلم عوام سے تعاون لینا پڑتا ہے۔ ان دیہاتیوں کے اشتراک سے ان کی تجارت چلتی ہے۔ بعض افراد کے ان دیہاتی ہندوؤں سے بہت گہرے مراسم ہیں۔ ان میں برادرانہ محبت پائی جاتی اور ایک دوسرے کے دکھ درد میں شریک رہتے ہیں۔ ان تعلقات کا اثر ان کے مزاج و کردار پہ پڑنا لازمی ہے لہٰذا بہت سی چہار بیتوں میں خاص طور پہ برسات چہار بیتوں میں برج تہذیب کی عکاسی ان ہی روابط کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔

ٹونک کے اطراف میں راجستھانی تہذیب سے چہار بیت خوانوں کا گہرا رابطہ ہے۔ ان کے پیشوں اور تجارتوں میں ٹونک کے مضافاتی دیہات کے ہندوؤں کی شمولیت کے وہی اثرات چہار بیت پر مرتب ہوئے ہیں جن کا ذکر رام پور کے ضمن میں ہو چکا ہے۔ ٹونک میں چہار بیت کے ساتھ کیے جانے والے سپاہیانہ رقص کے پیچھے راجستھان کی قدیم عوامی روایات کارفرما نظر آتی ہیں۔ مثلاً عہدِ وسطیٰ کے راجپوتانہ میں لوک گویّے رزمیہ نظمیں پیش کرتے وقت ڈرامائی انداز میں جسمانی حرکات کے ذریعے جنگوں اور بہادروں کے واقعات کی وضاحت کرتے تھے اور جوش میں آکر سپاہیانہ رقص کرنے لگتے تھے۔ راجستھان کے بعض علاقوں میں یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے[۶]۔ بھوپال کے چہار بیت خواں حضرات کے بھی اپنے پڑوسی تہذیبوں سے روابط بہت گہرے ہیں۔ کیوں کہ یہ تو ایک مسلّمہ امر ہے کہ کوئی بھی سماج دوسرے معاشروں سے روابط رکھنے پر مجبور ہے اور پھر اس رابطے کے نتیجے میں مختلف تہذیبی عناصر کا باہمی لین دین لازمی ہے۔ مختلف تہذیبوں کے یہ باہمی رابطے ان کی نشو و نما اور فروغ میں معاون ہوتے ہیں اور بہت سی سماجی تبدیلیوں کا سبب بنتے ہیں۔ چہار بیت کا رابطہ بعض کلاسیکی و عوامی روایات سے بہت گہرا رہا ہے مثلاً جہاں جہاں چہار بیت کا رواج ہے وہاں اردو کے شائستہ ادب نے بھی نمایاں فروغ حاصل کیا ہے۔ اور وہاں کے عوام میں ادب و شاعری کا ذوق قابلِ تعریف حد تک پایا جاتا ہے۔ رام پور دربار سے مشاہیر شعرا جیسے غالب، داغ، جلال لکھنوی، تسلیم، راز یزدانی، شاد عارفی وغیرہ وابستہ رہے ہیں جن کی بدولت وہاں کے گلی کوچے شعر و شاعری کے چرچے سے آباد رہتے تھے جس کا اثر وہاں کے ناخواندہ عوام پر بھی پڑا۔ یہی وجہ ہے کہ ناخواندگی کے باوصف وہاں کے چہار بیت خواں حضرات نے کامیاب چہار بیتیں کہی ہیں۔ اسی طرح مراد آباد میں جگر اور قمر جیسے اساتذۂ سخن پیدا ہوئے۔ امروہے نے بھی دنیا کو متعدد نامور شعرا و ادیب دیے ہیں۔ ٹونک کے شعرا و ادبا میں حافظ محمود شیرانی، اختر شیرانی، مضطر خیرآبادی، بسمل سعیدی اور مخمور سعیدی وغیرہ کا بلند مقام ہے۔ بھوپال میں بھی شعری، کیف، زکی اور اختر سعید خاں جیسے بلند پایہ فن کاروں کے اشعار سے وہاں کی محفلیں آباد رہتی ہیں۔

مختصر یہ کہ چہار بیت کا علاقہ خالص اردو بولنے والوں پر مشتمل ہے جن کی گھٹی میں شعر و ادب کی چاشنی ملی ہوئی ہے۔ اس کا واضح اثر چہار بیت پر نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ اپنے علاقوں کی عوامی روایات سے بھی اس نے اثر قبول کیا ہے۔ ایک زمانہ تھا جب نظیر اکبرآبادی جیسے شعرا خیال اکھاڑوں سے وابستہ تھے (واضح رہے یہ خیال شاعری ایک عوامی روایت تھی۔ کلاسیکی موسیقی کی صنفِ 'خیال' اس سے مختلف چیز ہے)۔ تو بنارس کی قدیم عوامی روایت 'کجری' نے اس کی اتباع میں ادبی رنگ اختیار کر لیا اور برسات کے موسم میں آگرہ، دہلی، رام پور، الہ آباد، بریلی، کانپور، بنارس، مرزاپور اور جون پور وغیرہ میں اس کے اکھاڑوں کے ہنگامہ خیز مقابلے مرکزِ کشش ہوا کرتے تھے۔ ان عوامی روایات سے رام پور اور امروہہ کے پٹھان خاص طور پر وابستہ رہے اور ان سے چہار بیت اکھاڑوں کی تشکیل و پیش کش کا طریقہ حاصل کیا۔

اس کے علاوہ سماع کی محفلوں سے بھی چہار بیت خوانوں کی دلچسپی رہی ہے اور یہی وجہ ہے کہ موجودہ اکھاڑے بعض اوقات سامعین کا رجحان دیکھ کر مشہور قوالیوں کو چہار بیت کے انداز میں پیش کرنے لگے ہیں۔ چوں کہ آج کل فلمی موسیقی کے زیر اثر سامعین کے ذوق میں کچھ سطحیت بھی آگئی ہے اور وہ ہلکے پھلکے عشقیہ کلام سے زیادہ لطف اندوز ہوتے ہیں۔ لہٰذا 'ح کرتی ہے اشارہ مجھے لہرا کے دوپٹہ' قسم کی سفلی جذبات کو ابھارنے والی غزلیں بھی چار بیت کے جلسوں میں سُننے کو مل جاتی ہیں۔

سامعین

چہار بیت کے بیشتر سامعین اسی طبقے سے تعلق رکھتے ہیں جس سے گانے والوں کا تعلق ہے۔ وہی عوام جو قوالی اور اسی طرح کی دیگر عوامی روایات کے شوقین ہیں، یہاں بھی دکھائی دیتے ہیں۔ لیکن ایک معتد بہ تعداد ایسے سامعین کی بھی ہے جو صرف چہار بیت ہی

سننا پسند کرتے ہیں۔ بعض حضرات اس صنف کے ایسے دلوانے ہیں کہ شہر سے باہر بھی چہار بیت کے پروگرام سننے جاتے ہیں اور کبھی کبھی اپنے آپ پر قابو نہ پاکر گانے والوں کے ساتھ آواز ملانے لگتے ہیں۔ ایسے لوگوں کو بعض ایسی ایسی چہار بیتیں یاد ہیں جن کا دوسرے ذرائع سے حاصل کرنا مشکل ہے اور جو خود اکھاڑوں کے پاس بھی نہیں ہیں۔

بہت سی عورتیں بھی چہار بیت سننے کی شوقین ہوتی ہیں اور وہ اپنے گھروں میں وقتاً فوقتاً محفلیں منعقد کرتی رہتی ہیں۔ چہار بیت کے پروگراموں میں غیر اردو داں عوام بھی کبھی کبھی شرکت کرتے ہوئے دیکھے گئے ہیں۔ مثلاً احمد آباد اور کراچی میں گجراتی اور سندھی بولنے والے، ٹونک اور جے پور میں راجستھانی بولنے والے یا رام پور، مرادآباد امروہہ وغیرہ کے مضافات کے برج بولنے والے بھی چہار بیت سننے آجاتے ہیں۔ رام پور میں پڑھے لکھے سنجیدہ لوگ جن کو عرفِ عام میں شرفا کہا جاتا ہے، آج بھی چار بیت کے جلسوں سے اجتناب کرتے ہیں۔ لیکن ٹونک اور بھوپال میں یہ صورت حال نہیں ہے۔ وہاں بہت سے ادبا اور علمارِ دین بھی جلسوں میں آجاتے ہیں۔ ٹونک میں صاحب زادہ شوکت علی خاں، مولانا قاضی الاسلام، مولانا منظور الحسن برکاتی، مولانا محمد عبدالحئی خاں فائز وغیرہ جیسے شرفا چہار بیت کی محفلوں میں نہ صرف جاتے ہیں بلکہ اس روایت کو فروغ دینے کی کوشش بھی کر رہے ہیں۔ بھوپال میں بھی سامعین کا غالب عنصر نچلے متوسط اور نچلے طبقے پر مشتمل ہے۔ محنت کش عوام دن بھر کی مشقت کے بعد رات کو چہار بیت سن کر اپنی تھکن مٹاتے ہیں۔ بعض شہروں مثلاً رام پور، امروہہ وغیرہ میں چہار بیت کے سامعین کی تعداد آج بھی قوالی سننے والوں سے زیادہ ہو جاتی ہے جس کی وجہ مرحوم منجو خاں رام پوری نے یہ بتائی:

"قوالی میں جاؤ تو روپیہ دو۔ لیکن چہار بیت میں کچھ خرچ کرنا نہیں پڑتا۔ اپنی بیڑی پیو اور چلے آؤ۔" ۵۷

گویا وہ لوگ جو سماع میں اپنی ناداری کے سبب نہیں جا سکتے چار بیت کے جلسوں میں اپنا شوق پورا کر لیتے ہیں۔

چہار بیت کے سامعین کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ مستقل طور پر
چہار بیت کے جلسوں میں شریک ہوتے ہیں اور اس لیے بہت سارا کلام ان کو ازبر
ہوتا ہے نیز چہار بیت کی لفظیات اور اس کے مفاہیم سے واقف ہوتے ہیں یا
سنتے سنتے ہو جاتے ہیں لہٰذا جس قدر جوش و خروش اور لطف اندوزی کا مظاہرہ وہ
چار بیت کے جلسوں میں کرتے ہیں اس کا عشر عشیر بھی دیگر محفلوں میں نظر نہیں آتا۔
چار بیت خواں ان کے اپنے سماج سے تعلق رکھتے ہیں اور سب آپس میں دوست
احباب، خاندانی اور رشتہ دار ہوتے ہیں اس لیے دوران محفل چہار بیت سراؤں سے
درمیانی وقفوں میں ہنسی مذاق کرتے جاتے ہیں اور پروگرام کا بھرپور لطف اٹھاتے ہیں۔
بعض سامعین اسٹیج کے پیچھے جاکر کھڑے ہو جاتے ہیں اور سہرا بند کہلواتے ہیں۔ اگر محفل
چہار بیت فرش پر جمی ہوتی ہے تو بعض منچلے سامعین گانے والوں کے ساتھ مل کر مزاحیہ قسم
کی اچھل کود کرنے لگتے ہیں جس سے دیگر سامعین ہنستے ہنستے لوٹ پوٹ ہو جاتے ہیں۔
بڑا دلچسپ سماں ہوتا ہے۔ ایسی ہی ایک محفل ٹونک میں صاحب زادہ شوکت علی خاں
صاحب نے راقم الحروف کی خاطر ایک گھر میں آراستہ کرائی۔ مخصوص محفل تھی جس میں خانِ
موصوف اور راقم کے علاوہ امام مسجد محلہ قافلہ، محمد شمشیر خاں (سابق کپتان)، محمد عمر خان
(ریسرچ اسسٹنٹ مولانا آزاد عربک اینڈ پرشین ریسرچ انسٹی ٹیوٹ) اور دیگر شرفاءِ
ٹونک شریک تھے۔ مرحوم دھنی مار کا اکھاڑا تھا جس کے خلیفہ احمد میاں ہیں جو کہ شمشیر خاں
کی چہار بیتیں پڑھتے ہیں۔ سب کو ہار، چائے، پان وغیرہ پیش کیے گئے۔ اس کے بعد محفل
شروع ہوئی۔ بڑا دلچسپ پروگرام رہا۔ کچھ دیر بعد صاحب زادے صاحب تشریف
لے گئے۔ ان کے جانے کے بعد جو ہنسی مذاق اور اچھل کود شروع ہوئی تو ہنستے ہنستے
پیٹ میں بل پڑ گئے۔ کلام تو دلچسپ تھا ہی، اس سے زیادہ دلچسپ امام صاحب،
دھنی مار اور احمد میاں کے ہتھکنڈے تھے جو جان بوجھ کر محفل کو ہنسانے کے لیے کھیلے
جا رہے تھے۔ اس موقعے پر سامعین اور پڑھنے والے سب گڈمڈ تھے۔ قصہ مختصر اس
محفل میں اس قدر لطف آیا کہ بیان سے باہر ہے۔

ٹونک کی چہار بیت کے بارے میں ایسے ہی تاثرات ان مندوبین کے تھے جن کو اردو اساتذہ کی کل ہند کانفرنس کے موقع پر پہلی بار چہار بیت سننے کا اتفاق ہوا۔ ان مندوبین میں دہلی کے محمد حسن، تنویر علوی، قمر رئیس، نصیر احمد خاں، شمیم حنفی، ظہیر احمد صدیقی وغیرہ، اور ہندوستان کی تقریباً تمام جامعات سے وابستہ اساتذۂ اردو شامل تھے۔

چہار بیت کے مستقل اور مقامی سامعین کے علاوہ دور دراز کے علاقوں میں ریڈیو پر چہار بیت کے پروگرام سننے والے لوگ بھی ہیں جو اس کے شیدائی ہیں۔ حالانکہ ریڈیو پر صرف کلام ہی سنا جا سکتا ہے، پڑھنے والوں کی حرکات بدنی سے لطف اندوزی ممکن نہیں، پھر بھی ان کے شوق کا یہ عالم ہے کہ اپنے کام کاج چھوڑ کر ہفتہ کو رات کے ساڑھے نو بجے (آکاش وانی رام پور کے موجودہ شیڈول کے مطابق) ریڈیو پر کان لگا کر بیٹھ جاتے ہیں۔ عورتیں ان پروگراموں سے خاص طور پر محظوظ ہوتی ہیں۔

چہار بیت سراؤں کو کبھی کبھی نئے مزاج کے سامعین یا تماش بین سے سابقہ پڑ جاتا ہے جن کا اندازِ تحسین مختلف ہوتا ہے۔ جے این یو میں ایک بار پروفیسر محمد حسن نے ٹونک سے مصور خاں کا اکھاڑا بلا لیا۔ ستلج ہوسٹل میں پروگرام ہوا۔ طلبہ وطالبات کے لیے یہ ایک بالکل نئی چیز تھی۔ لہٰذا سب کے سب جمع ہو گئے۔ جس وقت کلام شروع ہوا اور ارکان اکھاڑا نے سپاہیانہ رقص شروع کیا تو طلبہ کے جوش وخروش کا یہ عالم تھا کہ گویا ابھی دامان وگریبان دھجیاں ہو ہو کر اڑنے لگیں گے۔ لیکن ضبط بھی کوئی چیز ہوتی ہے۔ پھر بھی اتنا ضرور ہوا کہ جیسے ہی پروگرام ختم ہوا تو بعض لڑکوں نے چار بیت سراؤں کو کاندھوں پر اٹھا لیا اور اسی طرح ہوسٹل سے باہر لے آئے۔ داد وتحسین کا وہ عالم کہ گویا اس سے قبل ایسی دلچسپ اور پر لطف محفل کبھی نہ دیکھی ہو۔ آج بھی جواہر لال نہرو یونیورسٹی کے سابق طلبہ اس محفل چہار بیت کا ذکر کرتے ہوئے جوش میں آجاتے ہیں۔

چہار بیت متن کی لسانی خصوصیات

چار بیت متن کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے ۔ ۱۔ کھڑی رنگت کی چار بیت ۔
۲۔ ادبی چار بیت ۔ ادبی چار بیت تو ہمعصر غزل کی زبان میں کہی جاتی ہے اس لیے اس میں منفرد لسانی خصوصیات کی تلاش بے سود ہے ۔ البتہ کھڑی رنگت کی چہار بیت میں چوں کہ مقامی لہجے کا بے ساختہ استعمال ملتا ہے لہٰذا اس کی زبان کا مطالعہ دلچسپی اور افادیت سے خالی نہیں ہوگا ۔ تو بات قدیم چہار بیت سے شروع کی جاتی ہے

قدیم چہار بیتوں کی زبان یوں تو اس زمانے کی مروجہ ادبی زبان ہے لیکن اس میں مقامی لہجہ کی گھلاوٹ اور بعض الفاظ کا مقامی تلفظ اس کو ایک طرح کی انفرادیت اور بے ساختگی عطا کرتا ہے ۔ ان چہار بیتوں کے خالق اگرچہ کم علم اور ناخواندہ لوگ تھے لیکن ان کے یہاں الفاظ کا جو شنیدہ ذخیرہ تھا اس نے میرؔ و سوداؔ کی زبان کی رنگت ان کی چہار بیتوں کو بخشی تھی مثلاً :
زنہار ، رت ، ٹک ، پری وار ، دِوانہ ، باؤلا ، جابجو ، کیجیو ، مبتلا ، قبا ، عبث ، پری رو ، شتاب ، دائم ، گھات ، بھیس ، دلیس ، جگ ، سجن ، ستم ایجاد ، چاہ ، گرداں ، افلاک ، گردش ، تیّں ، یار ، شور و فغاں وغیرہ جیسے الفاظ قدیم چہار بیتوں میں بار بار استعمال ہوئے ہیں ۔

چہار بیت متن میں مقامی لہجے کے اثرات بہت زیادہ ہیں لیکن دھیرے دھیرے یہ عنصر کم ہوتا چلا گیا ہے ۔ اس لہجے کی خصوصیات مندرجہ ذیل ہیں :

۱۔ زمانہ حال کے ساتھ علامت مستقبل 'گا' کا اضافہ کیا گیا ہے ؛ جیسے :

ع تیری تنہائی و مسکینی پہ جلتا ہے گا دل — عبدالکریم خاں
ع جیسے کہ اسوار پنڈاروں سے کر کے گھات لیجاتے ہیں گے سات — ″
ع کس لیے بادِ صبا سر پہ اڑاتی ہے گی خاک — ″

۲۔ مشبہ بہ کے ساتھ دو حروف تشبیہ کا استعمال :

ع مثل ناگن کی طرح گودہیں بل کھاتا نبزا — ″

۳۔ فعل عطف کا حذف ؛ جیسے :

(مجبور رہو = مجبور رہو کر) ع آیا ہوں گل اندام ترے پاس بہت عاجز و مجبور رہو — محبوب علی

(جا = جا کر) ع محفلِ غیر میں جا جلوہ گری، جو تو نے شمع کی مانند کری — عبدالکریم

۴۔ بعض مرکب الفاظ کے لاحقے معیاری اردو سے مختلف ہیں؛ جیسے دغا باز کی بجائے

دغا دار۔

ع مہر پہ ماہ رووں کی مت جا ہو زنہار۔ یہ ہے قوم دغا دار — عبدالکریم

۵۔ بعض الفاظ میں طویل مصوتے کے بعد انفی آواز کا اضافہ کیا گیا ہے؛ جیسے:

(حونصلہ = حوصلہ)

ع یہ ہے ان کا حونصلہ اور یہی ہے عادت

نہیں ہوتے ہیں بر ہم — عبدالکریم

ٹونکے = ٹوکے

ع راہ میں ٹونکے نہ کوئی پہنچے سمندر کنار — صنوبر غوری بھوپال

کونچہ = کوچہ

ع بن نشہ دیوانہ ہوں سن یار تیرے کونچے میں آیا ہوں میں — محبوب علی

جھونٹی = جھوٹی

ع یہ جھونٹی سچی باتیں تو آتی نہیں مجھے — منن رام پوری

۶۔ فعل نہی کے ساتھ یائے مجہول کا اضافہ کیا گیا ہے۔

مت نکالے = مت نکال

ع حیلہ وصل کا ہر روز مت نکالے صنم — نجبن رام پوری

۷۔ بعض لفظوں میں درمیان کے طویل مصوتے کو مختصر مصوتے میں بدل دیا گیا ہے۔

جگے = جاگے

ع جس کے تم ساتھ جگے گلے ہو رات لگے — نجبن رام پوری

۸۔ بعض چہار بیتوں خصوصاً برساتیوں میں برج بھاشا کا استعمال بھی ملتا ہے۔ اگرچہ

ان کے شاعروں کی زبان کبھی برج نہیں رہی لیکن برسات کے فراقیہ نغموں کا اصلی مزا برج کے

ساتھ ہے لہٰذا چاربیت میں یہ کوشش قصداً کی گئی ہے۔ برج بھاشا کے مندرجہ ذیل الفاظ چہاربیتوں میں زیادہ استعمال ہوئے ہیں:

برہ، دیورنیا، الکھ، جوگنیا، مکھ، ناگنیا، ستونیا، پیا، کارن، انگ، بھبھوت بھیس، سکھی، گنڈرا، گرو، چیلی، کیس، سجن، بامنا، بھاگ، پوتھی، رینا، جگ، اندھیاری، دوجے، برکھا، جیارا، ہردے، جیون، بیرن، بالم، سوتن بدرا، کوئلیا، دادرے، باورا، بے کھنٹ (بیکنٹھ)، دامنی، سیج، نگر، باٹ، نین، بھبھتی، لاگی، ہلسانا، رمانا، موہ لینا، دکھیا، کجرا وغیرہ۔ مثلاً:

ع	تجھ من ہرن کے کارن بیرنیا کھبی رے	عبدالکریم خاں
ع	ٹھنڈی ہوا کے جھونکے چھایا ہوا ہے بدرا	قمر استاد
ے	کانوں کنڈل گلے میں سیلی میاں توگرو میں چیلی	
ع	سرپہ جھوڑے لمبے کیس سکھی جیارا ہلساؤنا	عبدالکریم خاں
ع	بھرگئیں ندیاں تمام ابولے ہے پاپہارا۔ دامنی دمکے	"
ع	سب نگر کے لوگ گھرے آیا نہ محبوب علی۔ باٹ تکت نین	محبوب علی
ع	بیاں پکڑ کا گھر جھٹک بیتم گئے ہم سے اٹک	مسکین ٹونکی
ع	ساتوں ننارن کی بولیاں لگتی ہیں دل پہ گولیاں	"
ع	کس سے لاگی ہے لگن کس سے نیا پیار ہوا	شفیق ٹونکی
ع	تو ٹونک رسالے سے ہے بیکونٹ کے باسی۔ ہائے مرے مانجھی۔	خنجر ٹونکی
ع	رت آگئی برسات کی آئے نہ کنھیا	محبوب علی
ے	رت لگی برکھا کی اور آئے نہ مورے پیا ان بنا میری سکھی بیکل نہ ہو کیسے جیا	بسمل سعیدی
ع	تورے درشن کا نشہ ہے ارمان مورے من میں	ہاشم علی جاورہ

۹۔ برج کے بعض الفاظ میں 'ڑ' کی بجائے 'ڈ' کا استعمال ہوا ہے۔ یہ وصف قومی شاہ راہ کے اطراف میں آباد روہیل کھنڈ کے تمام مسلمانوں کی زبان میں پایا جاتا ہے۔

منڈھیا۔ مڑھیا ع: آباد کرو آکے مری سونی منڈھیا — محبوب علی

۱۰۔ سکون کو فتحہ میں بدلنا: خَتَم، مَشَک، شَرَم، قَتَل وغیرہ

زباں بھی کاٹ لو میری میرا سر بھی قلم کر دو ملا دو خاک میں مجھ کو مرا قصہ ختم کر دو۔ کامل

گھر گھر یہ مَشک ڈول لیے پھرتے ہیں مارے۔ یہ بھشتی بچارے۔ منشی

اک بار گرے سر در۔ لاکھوں کو قتَل کر کر مقلاس

دل لبھا کے لیتے ہیں انسان کی حرمت۔ نہیں کرتے ڈر شَرم عبدالکریم

۱۱۔ فک اضافت اور جمع الجمع کا استعمال۔ جیسے

جب تیغ کو سنبھالا جنگل ہوا انگل لالا کفاروں کا منہ کالا ہونے لگا آیا مقلاس

۱۲۔ شاہی بجائے سواہی: شاہی نہیں ہے پاس مرا بات سُنیا محبوب علی

۱۳۔ واحد مخاطب کے لیے فعل جمع کا استعمال: ع دیکھیو چل کے ذرا تو بھی تو غلام علی۔ غلام علی

۱۴۔ کری بجائے کی کا استعمال۔ ع: محفلِ غیر میں جا جلوہ گری۔ جو تو نے شمع کی مانند کری۔ عبدالکریم

ع: دشمنوں نے تجھ سے کری ہو گی ضد۔ ہاشم جادوروی

۱۵۔ ناچار بجائے لاچار کا استعمال ہے ع: کس عاشقِ ناچار کی میت ہے کفن میں شیدا

۱۶۔ تجھ بجائے تیرے۔ ع: تجھ درد سے سفر میں کر جاؤں گا فی الفور محبوب علی

۱۷۔ تئیں کا استعمال۔ ع: جام محبت کا تو اک بار پلا میرے تئیں ساقیا "

۱۸۔ ماف بجائے معاف۔ ع: عرض کرتا ہے نجف ماف ہو تقصیر مری نجف خاں نجف

۱۹۔ حرف تشبیہ کے طور پر 'وار' کا لاحقہ لگانا: جیسے پری وار، شمع وار وغیرہ۔

میں ہوں اے جانِ جاں پروانہ تیرا۔ آگلے لگ جا پری وار صنم عبدالکریم

عبدالکریم کس سے حقیقت کہوں سو بار۔ تو سن لے شمع وار "

۲۰۔ دکھ گئے۔ بجائے دکھائی دے گئے:

کچھ مر گئے وہاں پہ کچھ تڑپتے تھے بیچارے۔ دن کو دکھ گئے تارے محبوب علی

۲۱۔ آباداں بجائے آباد:

آباد رہے یارو نواب احمد علی خاں ہوئے مُلک آباداں "

۲۲۔ تخاطب میں رے/ری کا اضافہ:

صبح و مسا ہر گھڑی دل میرا رٹے! یاد کر اُس ایزد غفار کو — ننھے رام پوری

روزمرہ اور محاورات

چہار بیتوں میں اردو کے کتابی محاوروں سے زیادہ مقامی محاوروں اور روزمرہ کا استعمال ملتا ہے۔ چند مثالیں پیش ہیں:

طوفان بکنا

ع عبث طوفان بکتا ہے ارے ناصح خدا سے ڈر — عمر رام پوری

بے حیائی کی چادر اوڑھنا

کس طرح شرم آئے اسے جھوٹ سے مری
پھرتا ہے بے حیائی کی چادر جو اوڑھ کر — منن رام پوری

جیبیں کھکوڑ کر رہ جانا

بازی تو بد رہے تجھے منن مجھ سے وہ مگر
مایوس ہو کے رہ گئے جیبیں کھکوڑ کر — 〃

گرمی کرنا، منہ سے سننا

گرمی اتنی نہ کرو چپکے ہی بیٹھے رہو
سنوگے منہ سے کچھ اور بہت اترائے ہو تم — نجن رام پوری

مت چکرانا

ع مت موسم برسات میں چکرائی ہوئی ہے — غلام علی خاں

قلانچیں مارنا

ع قلانچیں مارتا پھرتا ہے کیوں اوروں کی ہمت پہ — منن

مت کٹنا

اک دن وہ اپنی بزم میں گانے کو آگئے
کچھ ایسی مت کٹی کہ تماشا دکھا گئے — 〃

منہ کی کھانا، سر پہ پڑنا، منہ بنانا

بے لاگ کہنے والے بڑی منہ کی کھائیں گے
سر پر پڑے گی جب تو بہت منہ بنائیں گے — ناوک بھوپالی

شیخیاں بھگارنا (بگھارنا)

رو رو کے اپنی رام کہانی سنائیں گے
اور شیخیاں بھگاریں گے گو دم میں دم نہیں — منشی بھوپالی

لوہا ماننا

ع موسیقی مانتی ہے بزم میں لوہا جن کا — "

جھوٹے کو گھر تک پہنچانا

ع ہم نے سوچا تھا کہ جھوٹے کو تو گھر تک پہنچاؤ — "

غیرت پہ چادر تنی ہونا

شرم کیا اس میں یہ پیشہ ہے برا ہو کہ بھلا
کیوں کہ غیرت پہ تو چادر سی تنی ہوتی ہے — "

ٹیں ٹیں کرنا

اس طرح آن کے تو کس لیے چلاتا ہے
تیری ٹیں ٹیں سے ہر اک اٹھ کے چلا جاتا ہے — رضا انصاری

دہائی پھرنا

ع پھرتی رہے ملکوں میں سدا تیری دہائی — ہاشم جاوری

آنکھیں مندنا

ع مجھے دیکھو تو سہی کیوں یہ مندی ہیں آنکھیں — ہاتف بھوپالی

آپے سے نکل پڑنا

خواب راحت میں کبھی آپے سے نکل پڑتے ہو — " "

بدل پڑنا، اینٹھ اینٹھ کے سونا

کس سے لڑتے ہو یہ کس کس پہ بدل پڑتے ہو

نیند کے مارے ہو اینڈ اینڈ کے سو رہتے ہو — ہاتفؔ

کہنے سے باہر نہ ہونا

ع باہر نہ ہوئی کہنے سے اک دن میں تمھارے — نصیرؔ بھوپالی

رنگ لانا

ع مری جاں ہو اب رنگ لانے کے قابل — عکسؔ

غش ہونا

ع مدت سے ہیں اس شوخ طرح دار پہ غش ہوں — مرشدؔ

پیشاب کرنا

ع پیشاب کرو یاں پہ اگر لعل و گہر ہو — نور میاں ٹونکی

آنکھیں دکھانا، آنکھیں نکالنا، قیمہ بنانا

آنکھیں کوئی دکھائے تو آنکھیں نکالیں ہم — ناوک
جو سر اٹھے تو توڑ کے قیمہ بنائیں ہم

برج کے اثرات سے روہیل کھنڈ کے دیہات میں اردو کی جس بولی نے نشوو نما پائی اس کے اثرات چہار بیت پر بھی نظر آتے ہیں۔ چند افعال ملاحظہ ہوں۔

آ لگنا۔ ع رُت آ لگی برسات کی آئے نہ کنھیاؔ — محبوب علی

بھرنا ؎ نھنے کو یہ امید نہ تھی بھول جاؤ گے
بھر کر سفر سے پھر نہ کبھی گھر کو آؤ گے — ننھے رام پوری

روہیل کھنڈ کی دیہاتی اردو میں مصدر کے آخر میں علامت مصدر 'نا' ہٹا کر 'رتیا' یا 'وتیا' لگا کر اسم فاعل بنا لیتے ہیں۔ جیسے: سُننا سے سُنیّا، کرنا سے کرتیا، لوانا سے لوتیا وغیرہ۔ چہار بیتوں میں بھی اس طرح کے اسم فاعل نظر آتے ہیں:

ع: رُت پلٹی نہ پلٹے مرے جیون کے کھوَیّا — محبوب علی

ع: ہے تیرے سوا کون مرے دل کا سُنیّا

یہ مطالعہ نامکمل ہے۔ اگر چار بیت متن کا گہرائی سے جائزہ لیا جائے تو ابھی بہت سی خصوصیات سامنے آئیں گی۔

حواشی

۱۔ ڈار مسٹر جیمز، ۱۸۸۸ء، "شاں پوپولیر دلیس افغاں" پیرس ۔ ص

۲۔ ایضاً ایضاً

۳۔ خان، حکیم نجم الغنی، ۱۹۱۸ء، "اخبار الصنادید" ج اول، لکھنئو، ص ۷۹

۴۔ منجو خاں، ۱۴ر جون ۱۹۹۰ء، ایک زبانی گفتگو

۵۔ ۲۹ر مئی ۱۹۹۰ء، زبانی گفتگو

۶۔ پرمار، شیام، ۱۹۷۵ء، "ٹریڈیشنل فوک میڈیا" دہلی، ص ۷۳

۷۔ ۱۴ر جون ر۱۹۹۰ء کی راقم السطور کے ساتھ ایک گفتگو

کتابیات

مخطوطات

١۔ اچھن، محمد حسین، "بیاضِ اچھن"۔ ذاتی ۔ رام پور، ۱۹۲۵ء

٢۔ برکاتی، منظور الحسن، "اردو شاعری کی ایک عوام پسند صنف ۔ چہار بیت" (مضمون) مملوکہ مضمون نگار، ٹونک، ۱۹۷۳ء

٣۔ بہار، محمد صادق خاں، "دائروں کا محور"، مملوکہ مضمون نگار، ٹونک ۱۹۷۵ء

٤۔ تسلیمی، صبر، "نوازشِ رضا"۔ مملوکہ رضا لائبریری رام پور، کتابت ۱۹۴۱ء

٥۔ تسلیمی، صبر، "باغِ شاہانہ" ایضاً ، کتابت ۱۹۴۵ء

٦۔ حافظ، عنایت حسین خاں، "سنہری بادل" ذاتی، رام پور، ۱۹۳۵ء

٧۔ خاں، غلام علی، "بیاضِ غلام علی خاں" مملوکہ محمد امین خاں، رام پور، ۱۸۹۱ء

٨۔ خاں، محمد امین، "بیاضِ امین" ذاتی، رام پور، ۱۹۷۹ء

٩۔ خاں، محمود علی، "بیاضِ محمود" ذاتی، رام پور، ۱۹۳۶ء

١٠۔ صائب، محمد صدیق خاں، "کف و دف" ذاتی، ٹونک، ۱۹۸۰ء

١١۔ عبدہ، "واقعاتِ نواب محمد علی خاں" مملوکہ رضا لائبریری رام پور، ۱۸[illegible]ء

١٢۔ عرشی، امتیاز علی خاں، "مکتوب بنام مولانا منظور الحسن برکاتی" مملوکہ برکاتی، ۱۹۷۲ء

١٣۔ عکس، مجموعۂ چہار بیت، رضا لائبریری، رام پور، کتابت ۱۹۴۵ء

١٤۔ عنبر و آشفتہ، عنبر خاں، "تدقیق الخیال" ایضاً، ۱۸۱۸ء

١٥۔ فقیر اللہ، سیف الدین محمود، "راگ درپن" (فارسی)، ایضاً، ۱۶۵۳ء

١٦۔ قمر، قمر علی خاں، مجموعۂ چہار بیت، ایضاً، کتابت ۱۹۴۵ء

١٧۔ مختار، "بیاضِ مختار" ایضاً، سنہ ندارد

١٨۔ مرشد، مجموعۂ چہار بیت، ایضاً، کتابت ۱۹۴۵ء

۱۹۔ مقلاسؔ، قیوم خاں، مجموعہ چہار بیت، مملوکہ رضا لائبریری، کتابت ۱۹۴۵ء

۲۰۔ مُنن، ایضاً ایضاً

۲۱۔ نول پوری، حفیظ اللہ، "مغل تماشہ" ڈسرٹیشن برائے ایم فل جے این یو میں جمع کیا گیا، نئی دہلی ۱۹۸۰

مطبوعہ کتب

۱۔ اثرؔ، محمد علی خاں، "مسدسِ بے نظیر" رام پور، پہلا ایڈیشن

۲۔ اسدؔ، حکیم سعید احمد، "امیر نامہ" ٹونک، ۱۸۷۴ء

۳۔ الطاف علی، سید، "حیاتِ حافظ رحمت خاں" لکھنؤ، ۱۸۳۳ء

۴۔ بھارتی، آتم چند چندنؔ، "بہارِ چندن" دہلی، پہلا ایڈیشن

۵۔ بیدی، سوہندر سنگھ، "پنجاب ادب اور ثقافت" پنجابی سے اردو ترجمہ اسلم پرویز، دہلی ۱۹۸۷ء

۶۔ جوہر، وزیر حسن، "چمنستانِ جوہر" رام پور، ۱۹۳۹ء

۷۔ حسین، محمد شاہد "عوامی روایت اور اردو ڈرامہ" دہلی، ۱۹۹۲ء

۸۔ خان، حکیم نجم الغنی، "اخبار الصنادید" پہلی جلد، لکھنؤ، ۱۹۱۸ء

۹۔ خان، محمد حیات، "حیاتِ افغانی" لاہور، ۱۸۶۷ء

۱۰۔ خان، محمد یوسف، "تاریخ یوسفی" آگرہ، ۱۹۱۳ء

۱۱۔ شفا، حکیم محمد حسین خاں (مرتب) "رام پور کا ماحولِ شعر و سخن" رام پور ۱۹۸۷ء

۱۲۔ شفیع عقیل، "پنجابی کے پانچ قدیم شاعر" کراچی، ۱۹۷۰ء

۱۳۔ شمیم ٹونکی، "نکہتِ شمیم" رام پور، ۱۹۸۸ء

۱۴۔ شمیم ٹونکی، "شامِ بنارس" مراد آباد، ۱۹۹۱ء

۱۵۔ صدیقی، ماجد (مترجم و مرتب)، "کلامِ شاہ مراد" اسلام آباد، ۱۹۸۰ء

۱۶۔ عرشی، امتیاز علی خاں، "اردو میں پشتو کا حصہ" پشاور، ۱۹۶۰ء

۱۷۔ علامی، ابوالفضل، "آئینِ اکبری" جلد دوم (فارسی)، کلکتہ، ۱۸۷۲ء

۱۸۔ فاروقی، اطہر علی، "اتر پردیش کے لوک گیت" نئی دہلی، ۱۹۸۱ء

۱۹۔ فرمان فتح پوری (مرتب)، "اردو شاعری کا فنی ارتقاء" کراچی، ۱۹۹۰ء

۲۰۔ فرمان فتح پوری (مرتب)، "اردو نثر کا فنی ارتقاء" دہلی، ۱۹۹۴ء

۲۱۔ قمر رئیس (مرتب)، "اردو میں لوک ادب" دہلی، ۱۹۹۰ء

۲۲۔ لاہوری، عبدالحمید، "بادشاہ نامہ" (فارسی)، کلکتہ، ۱۸۶۷ء

۲۳۔ مینائی، منشی محمد امیر، "تذکرہ انتخاب یادگار" لکھنؤ، ۱۹۷۵ء

۲۴۔ نیازی، محمود، "روہیل کھنڈ کا عوامی رزمیہ"، رام پور، پہلا ایڈیشن

۲۵۔ ویاس، مدن لال، "مغل بھارت کا سنگیت چنتن" (بنگلہ سے ہندی ترجمہ)، نئی دہلی ۱۹۸۳ء

۲۶۔ ہمدانی، رضا، "چاربیتہ" لاہور، ۱۹۷۸ء

۲۷۔ ہمدانی، رضا، "رزمیہ داستانیں" اسلام آباد، ۱۹۸۱ء

۲۸۔ ہمدانی، رضا، "سائیں احمد علی پشاوری، اسلام آباد، ۱۹۷۷

ENGLISH BOOKS

1- AMOS, DENBEN & GOLDSTEN, KENNETH S. (EDITORS), "FOLKLORE PERFORMENCE AND COMMUNICATION", U.S.A., 1972.

2. COLLIER'S ENCYCLOPEDIA, VOL. 7, USA 1983.

3. DORMESTETER, JAMES, "CHANTS POPULIARES DÉS AFGHANS" (FRENCH), PARIS, 1888-1890.

4- DORSON, RICHARD M., "FOLKLORE AND FOLKLIFE", U.S.A. 1972.

5- DORSON, RICHARD M., "FOLKLORE AND FAKELORE". U.S.A., 1976.

6- HARMANN BAUSINGER, "FOLKLORE RESEARCH AT THE UNIVERSITY OF TUBINGEN" (JOURNAL OF THE FOLKLORE INSTITUTE) NO. 5, 1968.

7- INTERNATIONAL DICTIONARY OF REGIONAL EUROPEAN ETHNOLOGY AND FOLKLORE, DENMARK, 1960

8. STANDARD DICTIONARY OF FOLKLORE, VOL.10, NEWYORK, 1983.

9- N. CHADWICH & ZHIRMUNSKY (EDITORS), "ORAL EPICS OF CENTRAL ASIA", CAMBRIDGE, 1969.

10- NETTL, BRUNO, "FOLK AND TRADITIONAL MUSIC OF WESTERN CONTINENTS." U.S.A. 1965.

11. NETTL, BRUNO, "AN INTRODUCTION TO FOLK MUSIC IN THE UNITED STATES", MICHIGAN, 1962.

12. PRASAD, ONKAR, "FOLK MUSIC AND FOLK DANCES OF BANARAS", CALCUTTA, 1987.

13. SRIVASTAVA, SAHABLAL, "FOLK CULTURE AND ORAL TRADITION". (A COMPARATIVE STUDY OF REGIONS IN RAJASTHAN AND EASTERN U.P.), NEW DELHI, 1974.

14. VATUK, VED PRAKASH, "STUDY IN INDIAN FOLK TRADITION," DELHI, 1979.

15. WORLDBOOK ENCYCLOPAEDIA, VOL. 10, U.S.A. 1983.

مضامین

۱۔ اختر، شکیلہ، "بہار کے لوک گیت"، 'آج کل' لوک ادب نمبر، دہلی، جنوری ۱۹۷۵

۲۔ خاور، بدیع الزماں، "مہاراشٹر کے لوک گیت"، ایضاً

۳۔ دل رنگ، میکش خاں، "ہندوستانی گائکی میں خیال کا چلن"، "خسرو شناسی" مرتبین۔ ظ انصاری اور ابوالفیض سحر، نئی دہلی ۱۹۷۵ء

۴۔ ڈبائیوی، کنول، "اردو کا عوامی ادب۔ سوانگ یا نوٹنکی"، 'اردو میں لوک ادب'

مرتب، قمر رئیس، دہلی، ١٩٩٠ء

٥۔ سالک، عتیق جیلانی، "چہار بیت عبدالکریم خاں سے سلیم خاور تک" ہفت روزہ "روہیل کھنڈ رپورٹر"، رام پور، ٨ر مارچ ١٩٨٦ء

٦۔ سحر، ابوالفیض، "دکنی لوک گیت" ماہنامہ 'آج کل' لوک ادب نمبر، نئی دہلی جنوری ١٩٧٥ء

٧۔ شمیم احمد، "اقسام شعر"، 'درس بلاغت' مرتب شمس الرحمٰن فاروقی نئی دہلی ١٩٨٩ء

٨۔ مدنی، ظہیر الدین، "ہندوستانی سنگیت کو خسرو کی دین"، 'خسرو شناسی' مرتبہ ظ۔ انصاری اور ابوالفیض سحر، نئی دہلی ١٩٧٥ء

٩۔ وششٹ، جاوید، "ہریانے کے لوک گیت" ماہنامہ آج کل' لوک ادب نمبر نئی دہلی، جنوری ١٩٧٥ء

١٠۔ یونگ، "کردار کے نمونے اور آرکی ٹائپ": شخصیت کے نظریات، مرتب و مترجم ساجدہ زیدی، نئی دہلی ١٩٨٥ء

افراد

١۔ محمد امین خاں، رام پور
٢۔ فرزند علی خاں، ،،
٣۔ تجمل استاد ،،
٤۔ منجو خاں ،،
٥۔ شہزادے میاں ،،
٦۔ بابو خاں ،،
٧۔ صغیر خاں ،،
٨۔ حاجی کچھن ،،
٩۔ منے خاں ،،
١٠۔ سلیم خاور، رام پور
١١۔ نظر افغانی ،،
١٢۔ ہوش نعمانی ،،
١٣۔ محمد صدیق خاں عرف منو خاں ثمر، ٹونک
١٤۔ احمد حسن سیال ،،
١٥۔ وزیر محمد خاں وحشی ،،
١٦۔ زین الساجدین برنی ،،
١٧۔ فائز جے پوری ،،
١٨۔ وکیل بھوپالی، بھوپال
١٩۔ مجن میاں ،،
٢٠۔ عبدالحمید خاں ،،
٢١۔ عبدالصمد عرف رمضانی ،،
٢٢۔ کھورا پٹھان ،،
٢٣۔ متین سید ،،
٢٤۔ عشرت قادری ،،
٢٥۔ استاد عبید خاں ٹونک
٢٦۔ معظم خاں، چاند پور، بجنور

اردو میں لوک ادب کی روایت کم مایہ اس لیے سمجھی جاتی ہے کہ خود اردو والوں نے اپنے رویّے سے یہ عام غلط فہمی پیدا کی ہے۔ مثال کے طور پر بعض اہلِ اردو کا یہ کہنا کہ اردو ایک اشرافی زبان ہے اور مقامی بولیوں سے اس کا رشتہ کمزور رہا، درست نہیں۔ اسی طرح دوسری زبانوں میں اردو کی جو تصویر مروّج ہے، خاصی ادھوری ہے۔ شکیل جہانگیری صاحب کا مقالہ ایسی تمام غلط گمانیوں اور خامیوں کا جواب کہا جاسکتا ہے۔ ان کا مطالعہ صرف ایک لوک صنف چار بیت تک محدود ہے لیکن مقالے کے ابتدائی صفحات میں انھوں نے تفصیل کے ساتھ اردو میں لوک روایت کے مضمرات سے بحث کی ہے۔ شکیل صاحب اردو کے علاوہ بھی کئی زبانیں جانتے ہیں اور علمی مزاج رکھتے ہیں اس لیے ان کے مقالے کی علمی بنیادیں خاصی مستحکم ہیں۔ کسی بھی تحقیقی مطالعے میں جو معروضیت، استدلال کا جو طریقہ اختیار کیا جانا چاہیے، اس مقالے میں موجود ہے۔ ان کا انداز بیان بھی صاف اور رواں دواں ہے۔ مجھے امید ہے کہ اس مقالے کی خاطر خواہ پذیرائی ہو گی۔

شمیم حنفی

پروفیسر و صدر شعبۂ اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ

نئی دہلی